И 224/40г

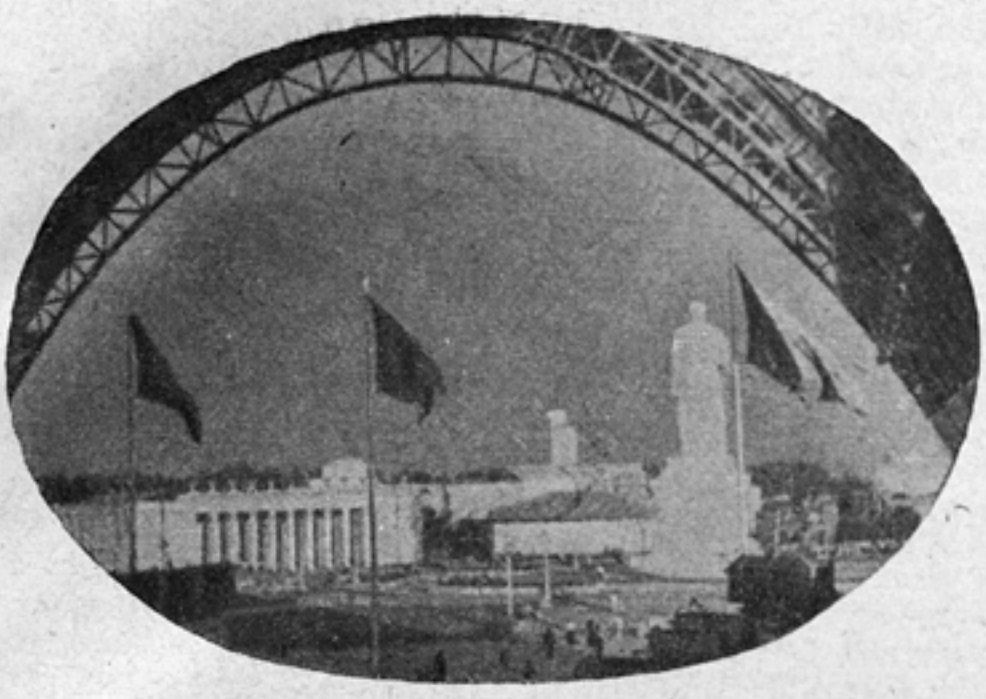
ИСКУССТВО КИНО

5

1940

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Боевой участок киноискусства 3
Р. КАЦМАН — Кинохроника — образная публицистика 4
М. СЛУЦКИЙ — Режиссер хроникально-документального фильма 11
Р. КАРМЕН — Культура оператора-хроникера 14
Р. ГИКОВ — Заметки о кинохронике 17
А. АГРИ — Диктор, текст, стиль 22
Б. ЯГЛИНГ — «Великий невидимый» кинохроники 24
ТАТЬЯНА ТЭСС — Искусство видеть мир 26
М. ЛУЧАНСКИЙ — Киножурнал «Советское искусство» 28
Б. НЕБЫЛИЦКИЙ, Л. ВАРЛАМОВ — Опыт работы над «Могучим потоком» 31
И. КОПАЛИН — В спорах о документальном фильме 33
Е. ВЕЙСМАН — Первопечатник Иван Федоров 36
М. БЕЛЯВСКИЙ — Драматургия жизни 43
Ел. БОРИСОВИЧ — Живопись на экране 44
Проф. Н. ИЕЗУИТОВ — Агитки эпохи гражданской войны 47
В. ЛУЧИНОВ — «Советский исторический фильм» 52
Х. ХЕРСОНСКИЙ — Страницы двадцатилетия 55
«Цитадель» (Подробное изложение сценария) 57

На обложке: Кадр из хроники первомайского парада 1940 года.
На титульном листе: вид из павильона Механизации Всесоюзной Сельскохозяйственной Выставки (фото)

ГОСКИНОИЗДАТ 5 МАЙ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Р. А. Вигдорчик и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-8332.
Заказ типографии № 1217. Тираж 5000 экз.
Объем журнала 8 печати. листов 62×94½.
Количество учетно-авторских листов — 13,8.
Сдано в набор 20/IV. Подписано к печати 8/VI 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Боевой участок киноискусства

Недавно страна наша праздновала Первое мая. Первомайский праздник прошел как всенародный смотр свободного, созидательного труда. Миллионы советских людей гордо шествовали по улицам и площадям городов и сел, подводя итоги своей успешной работы по развитию социалистического хозяйства, культуры, военной мощи нашей родины.

В этот день первыми вышли на улицы и площади режиссеры и операторы кинохроники. Народ только собирался к победным знаменам своих заводов, колхозов, институтов и только начинали выстраиваться, готовясь к параду, военные части, еще безмолвствовали радиорупоры, а кинооператоры давно уже находились на постах, готовясь к боевому съемочному дню. Демонстранты видели их, как и всегда видят в этот день, в Минске и Хабаровске, Ленинграде и Ташкенте, Киеве и Сталинабаде, в дагестанских аулах и грузинских селах.

В этом году наши хроникеры впервые снимали Первомай в новых советских городах — Львове, Белостоке, Выборге. Двадцать пять операторов снимали праздник Первого мая на Красной площади и улицах столицы.

Первомайские съемки 1940 года явились первой большой работой всего коллектива советских кинохроникеров после недавно прошедшего в Москве всесоюзного творческого совещания по хроникально-документальному кино. Это совещание, несомненно, сыграет значительную роль в развитии советской кинохроники, вся творческая практика которой подверглась серьезному и глубокому обсуждению. Операторы, режиссеры, редакторы намечали пути дальнейшего улучшения хроникальных фильмов, журналов, операторской работы. Высокий идейно-творческий теоретический уровень совещания — свидетельство роста мастеров хроники. После совещания должна быть развернута еще более яростная борьба с ремесленничеством, штампом, безынициативностью, однообразием, неповоротливостью, борьба за высокое искусство документального кино, за яркий, правдивый показ нашей жизни.

Ответственная задача по выпуску первомайских фильмов хорошо выполнена всеми студиями кинохроники. Коллектив Украинской студии в фильме о праздновании Первого мая в Киеве продемонстрировал свои первые успехи в освоении цветной хроники. Фильм Первое мая, созданный в Москве, — образец живого, острого, художественно выразительного, эмоционального кинорепортажа.

Важнейшая задача работников хроники — всеми силами совершенствовать кинорепортаж, ибо это — основа хроники.

Кинорепортер, киножурналист — высокое, благородное звание.

Пора от часто произносимых и правильных слов о киножурналистике перейти к делу, начать планомерное повседневное воспитание журналистов-операторов, приблизить весь творческий отряд хроникеров к прессе, к коллективам газет. Хроника подобно большевистской печати должна уметь быстро откликаться на злободневные события, зорко подмечать их, предвидеть, предупреждать. Каждый режиссер и оператор хроники должен быть политически целеустремленным, крепко связанным с жизнью страны, — большевистским киножурналистом, для которого превыше всего — интересы народа, страны, партии.

У хроникеров должна быть развита благородная любознательность, стремление до всего доискаться. Важен темплан, помогающий всегда видеть основное, освещать центральные, главные вопросы, но нужна и широко развитая инициатива. Хроникерам надо беспрерывно разъезжать по стране, снимать все новое, живое, значительное. Нужно побродить с киноаппаратом по тайге, по улицам наших городов, по аулам, проникнуть в творческие будни школы, институтов, рабочей и колхозной семьи. В будни! Мы любим и умеем снимать праздники, парады, рекорды, из ряда вон выходящие явления. Но будни, слагающие их чудесные факты, мы снимаем хуже, бледнее.

Выше качество художественной документации нашей жизни! Операторам хроники надо в совершенстве владеть всеми техническими средствами кинематографического отображения подлинной жизни, чтобы и на экране она выглядела ярко и полнокровно. Хроникер, не владеющий всеми средствами своего искусства, обречен на съемку оживленной фотографии, не больше.

Хронике предстоит воспитать кадры своих сценаристов, сценаристов документального кино, умеющих в сценарии организовывать факты, которые будут запечатлены в будущем фильме эмоционально, а не схематически.

Пришло время развернутых поисков новых жанров, новых путей показа нашей жизни. Хроника не может и не должна терпеть трафарета, стандарта, рутины. Следует решительнее отказываться от сложившихся привычных норм, искать и творить. Работники хроники должны обладать великолепным чувством большевиков, чувством нового. Большое поле деятельности открывают короткометражные фильмы. Вот где нужны настоящие авторы-операторы! Задача всех студий — создать высококачественные короткометражные очерковые, видовые фильмы.

Зрители ждут дальнейшего улучшения периодических изданий. Они любят Союзкиножурнал, Советское искусство, Пионерию, но они хотят, чтобы эти журналы, как и многочисленные издания местных студий, строились живее, культурнее, свежее по оформлению и содержанию. Создание образцовых всесоюзных журналов — дело чести всех студий кинохроники.

В студиях должна быть поднята на большую высоту роль редактора, значение и работа которого сейчас недооцениваются. Редактор — политический руководитель режиссера и оператора, влияющий на ход всего идейно-творческого процесса в студии.

Необходимо, не ожидая специальных больших совещаний, в процессе повседневной работы обобщать творческую практику, анализировать проделанное, смело ставить теоретические вопросы документального кино, вовлекая в их разработку весь коллектив хроникеров. Именно с этой целью «Искусство кино» посвящает значительную часть этого номера проблемам кинохроники. Мы надеемся, что поставленные в статьях вопросы вызовут живой отклик у всех работающих в области образной кинопублицистики, будут способствовать глубокому критическому анализу достоинств и недостатков кинохроники сегодняшнего дня и этим помогут дальнейшему повышению качества произведений документального кино, — острейшего политического участка общего фронта нашего киноискусства.

Кинохроника — образная публицистика

Р. Кацман

Всем хорошо известно выдвинутое Владимиром Ильичем Лениным положение о том, что кинохроника является образной публицистикой. Она рассказывает о социалистическом строительстве, о нашей жизни образным языком кинодокументов. В кинохронике кинооператор ближе всех непосредственно сталкивается с действительностью, соприкасается с ней вплотную.

Съемки нашей действительности — не просто некая техническая кинофиксация, не просто техническая работа, но глубокий идейно-политический, идейно-художественный процесс. Качества хроники, все ее достоинства и недостатки в значительной мере определяются тем, как оператор, сталкиваясь с конкретными фактами нашей действительности, осмысливает ее и насколько правильно выражает он отношение к этой действительности с наших марксистско-ленинских позиций.

Михаил Иванович Калинин в беседе с корреспондентами газеты «Социалистическое земледелие» сказал: «Корреспондент — это глаз общественности. Он формирует общественное мнение». Это целиком относится и к оператору-корреспонденту хроники, который в первую очередь должен являться целеустремленным политическим работником, формирующим общественное мнение, подобно журналисту нашей печати.

Профиль оператора хроники сложен и многогранен, он слагается из ряда элементов. В нем есть элементы режиссерской и сценарной работы, работы монтажера, оператора, человека, владеющего кинотехническими способами съемки подлинных событий и фактов нашей действительности, и, наконец, журналиста.

Что значит быть большевистским журналистом? Это прежде всего — видеть то главное, чем живет сегодня страна, уметь видеть и находить самое яркое в нашей действительности, отбирать интересные факты, наиболее типичные для нашей эпохи, для данного этапа нашей страны и в особенности — подмечать и отражать ее передовые ведущие тенденции.

В одном номере республиканской газеты освещается минимум 120 фактов, а во всех десяти номерах Союзкиножурнала, выходящих в течение целого месяца, освещается 70 фактов. Вот почему так важно уметь выбирать самое главное, интересное, типичное, ведущее.

Каждый оператор хроники должен иметь поэтому свой внутренний тематический план. Дело не только в тематическом плане, который утверждает директор или редактор студии. Он должен иметь свой внутренний тематический план, который фиксирует в его сознании то, что волнует оператора в нашей жизни. Те проблемы, которые он хочет осветить в кино, те факты, с которыми он столкнулся и о которых хочет рассказать зрителю. Такой план делает оператора не безразличным человеком, просто столкнувшимся с явлением, а заставляет оператора внутренне, повседневно, каждый день быть творческим работником, думать, осмысливать явления жизни, с которыми он встречается.

А для этого нужно хорошо знать жизнь, нужно внимательно следить за всем происходящим вокруг кинооператора.

Оператор кинохроники должен знать свою республику, знать людей своего района, должен дружить с ними, прекрасно знать решения нашей партии настолько, чтобы он мог в любой момент, получив задание, хорошо его выполнить, не садясь за книгу (потому что нет времени читать ее), не перечитывая специальные решения по этому вопросу (потому что нет времени перечитывать их), чтобы он смог сделать это быстро, оперативно, потому что он это глубоко понял, продумал, осознал, чтобы в нем сразу рождалась мысль, как надо работать, фиксировать, запечатлевать на пленке нужные события.

Оператор должен владеть чувством нового. Приведу два примера. Все помнят сюжет Кармена о Гудове — первый синхронный сюжет, посвященный его первому рекорду. В чем заключалась здесь заслуга Кармена? В том, что он вместе с журналистом почувствовал в рекорде Гудова новое движение, новую мысль, борьбу за новые победы индустрии, за освоение высот техники, быстро понял, что нужно не только снять рекорд, но раскрыть его внутреннее существо, показать метод Гудова, снять сюжет так, чтобы мы его помнили долго. И мы, действительно, помним его до сих пор.

Другой пример. У нас работает оператор Богдан, хороший оператор, который раньше прекрасно снимал; но с тех пор, как он попал в Западные области Украины, он шлет одну за другой съемки, значительно бледнее по своей целеустремленности, по умению брать материал, видеть, понимать жизнь, чем съемки, которые он посылал раньше. Оказалось, что Богдан прекрасно знал материал украинского села, вырос в нем, впитал в себя жизнь украинского колхозного села, но он растерялся, когда попал в новую для него обстановку. Это послужило причиной плохой работы его и некоторых других операторов при съемках событий в Западной Украине и Белоруссии. Столкнувшись с новыми явлениями и событиями, они не смогли понять их сущности и поэтому присылали плохой материал, в то время как журналисты присылали хорошие, яркие корреспонденции. А операторы не смогли проникнуть в глубь явлений, рожденных новыми событиями.

К сожалению, быстрый отклик на то, чем живет наша страна, характерен не для всех операторов.

Оператора следует рассматривать не как человека, который «служит» на студии и должен лишь выполнять указания директора, но как человека, который должен быть самостоятельным творческим, политическим работником, журналистом, который сам иногда предъявляет директору, хозяйственнику свои требования, который не будет терпеть того, чтобы директор или руководитель студии недостаточно оперативно откликались на явления, происходящие в стране. Если оператор не будет так строить свою работу, из него ничего не выйдет.

Трудно понять, как дальневосточные операторы могут терпеть, что во всесоюзном киножурнале не показаны переселенцы, не показана их жизнь на

Прием товарищем Сталиным стахановцев хлопковых полей Таджикистана. Декабрь 1935 г. Кадр из кинолетописи

Дальнем Востоке. Как можно при существовании Хабаровской студии и ряда хороших операторов показывать Дальний Восток, не показав на союзном экране жизнь переселенцев на Дальнем Востоке?

Неправильно, что мы до сих пор не имели от Ленинградской студии и ее операторов сюжетов, показывающих жизнь Карело-Финской республики.

Недавно состоялся X Пленум ЦК комсомола, который поставил в центре внимания вопросы воспитания детей, семьи и школы. Где сюжеты на эту тему? Кто из операторов сразу сделал для себя выводы и начал работать над этой темой? Очень сложно проникнуть с киноаппаратом в семью и найти формы живого отклика на эти проблемы. Это сделали только операторы Мазрухо и Лебедев.

Из-за силы инерции начинается потеря злобы дня (в лучшем смысле этого слова) в ряде выпусков и в ряде фильмов мы откликаемся на события недостаточно быстро.

Буржуазная кинохроника построена на лжи о «хорошей жизни», она вкладывает в душу фальшивые идеи о благополучии, мечту о благополучии в условиях капитализма. Она хочет смягчить, растрогать зрителя. К чему сводится в основном содержание, например, французского Патэжурнала и американского журнала Патэ-Ньюс? Кошачьи гонки, показ езды на быках, лягушачьи бои, женщина, которая после десяти лет слепоты вновь обрела зрение, дрессированные свиньи... В пяти номерах журнала, вышедших одновременно, была одна тема о преступнике-бухгалтере — таков герой пяти номеров журнала, выпущенных различными конкурирующими фирмами в одно и то же время.

Есть специальная инструкция для операторов хроники «Голдвин-Майер». Там сказано, что «хроника отвергает скандалы домашние и политические... кроме специальных заказов конторы».

«Производство разных вещей, сбор урожая, промышленные и сельскохозяйственные работы» капиталистическим киножурналом отвергаются. Почему они не годятся для буржуазной хроники? Дело не в том, что они неинтересны (мы знаем, что можно интересно показать завод и процесс производства). Дело в том, что при сборе урожая и в промышленных сюжетах героем является рабочий, крестьянин, батрак. Его нельзя показывать в журнале — он герой стачки. Не случайно один из режиссеров американской хроники рекомендует показывать стачку только «при условии съемки ее окончания». Во всем этом наглядно видно лицо буржуазной кинохроники.

Мы же работаем на материале нового мира. Наш герой — строитель этого нового мира, новый советский человек, и нам нужно подходить к понятию злободневности с другим мерилом... Мы должны показывать наших героев, человеческие взаимоотношения, построенные на базе нового социалистического строя. В этом материале, типичном и характерном для нас, должны мы находить зерна событий, выдающиеся яркие явления и краски для показа их на экране.

Мы хорошо показываем снег, выпавший в Крыму и Батуми, но мы не находим ярких красок, чтобы показать стахановца, работающего на заводе. Мы всегда почему-то демонстрируем человека, стоящего у машины, производственный процесс, — к этому и сводится вся съемка. А дело заключается в том, чтобы для данного человека, для данного явления, для данного стахановца и производства найти типичные, правильные черты, правильно их схватить и передать на экране.

Оператор Марченко снял многостаночника Тавостина, который работает сразу на нескольких станках. Он придумал сигнализацию: как только какой-нибудь станок останавливается или портится, немедленно зажигается лампочка. Эта деталь сразу сделала сюжет интересным, потому что зритель увидел в работе многостаночника новую мысль, то, что характеризует именно его.

Оператор Косицын в Свердловске снял десятистаночника Казакчеева. Казакчеев интересен тем, что он — токарь, сверловщик и зуборез. И сюжет сразу ожил, о нем не скажешь, что он скучный. Оператор понял, что основным для этого многостаночника является освоение им трех профессий, и сумел это показать.

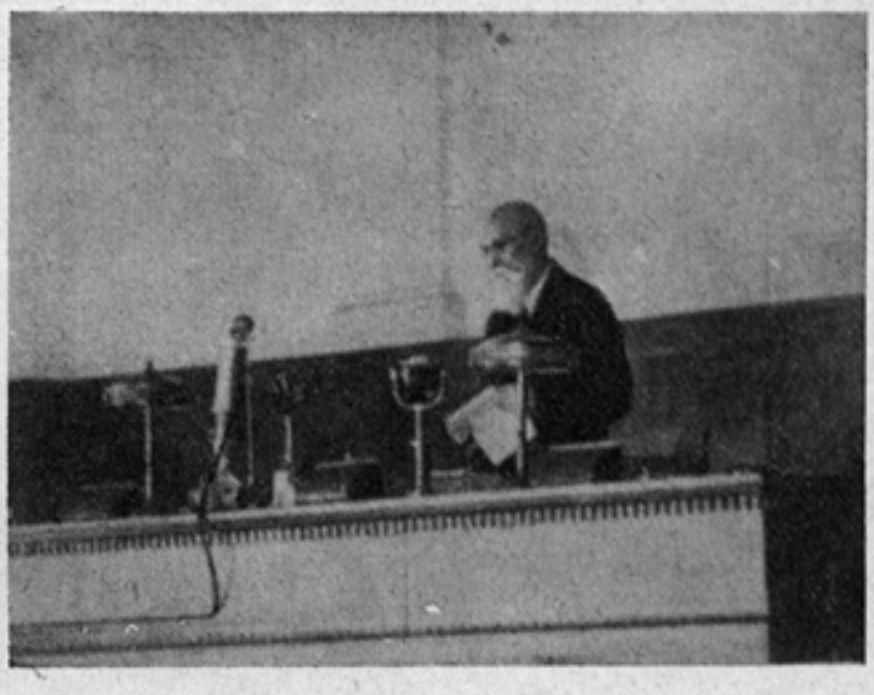
А вот уборка урожая стала притчей во языцех. Каждый год мы снимаем весенний сев и уборку урожая. Но это получается шаблонно, так как мы приезжаем в колхоз с заранее заготовленной схемой. Если же мы приезжаем с желанием снять то, что характерно для данного года, то сразу получается другой результат. Оператор Орлянкин снял весенний сев и показал то новое, что было характерно для года съемки и сюжет сразу ожил. Сюжет зажил новой жизнью, и никто не мог сказать, что это стандартно. Оператор показал живую деталь, типичную для данного сева, для данной республики в этом году.

Искусство схватывания центральной мысли, центральной детали и вообще живой детали в сюжете — огромное искусство оператора, так же как огромное искусство журналиста. Статья, заметка, построенная на стандартных фразах, без материала, типичного для объясняемого явления, не интересна.

Академик Н. Бурденко и тов. А. Жданов на Сессии Верховного Совета СССР. Кадр из кинохроники

М. И. Калинин. Кадр из кинохроники

Академик А. Бах открывает первое заседание Первой сессии Верховного Совета СССР. 1938 г.



Точно так же решительно неинтересны и наши сюжеты, если они создают только общее представление о явлении, но если в них нет желания схватить какие-то специфичные его детали.

...Хетагуровки уезжают на Дальний Восток. Мы видим, как к стеклу окна приплюснулось лицо девушки. А у поезда стоит парень, который делает девушке знак: «Пиши». Она отвечает жестом: «Напишу». Это делает сюжет теплым, оживляет его и вызывает у зрителя свежее чувство.

Недавно происходил отлет Фариха. Фарих прощается с сыном и делает ему жест: «Учись хорошо». Это делает снятый сюжет искренним и зритель хорошо его воспринимает.

Если оператор не умеет уловить эти жизненно-правдивые моменты, он скатывается к ошибкам.

Недавно мы получили материал одного оператора Фотовыставка в Белостоке. Показано, как жители Белостока приходят на выставку. Но оператор сделал акцент не на жителях Белостока и не на том, как они реагируют на новые для них фотографии, а на самих фотографиях, т. е. на том, что нашему зрителю прекрасно известно. Это — пример отрицательный.

Другой пример — положительный. Оператор Беров снимал сюжет Первые ясли в Белостоке. Он показал, как в бывшем барском доме живут дети рабочих. Казалось бы — ясли, как ясли. Но оператор показал одну деталь. Он показал матерей, которые впервые принесли своих ребят в ясли, не знали до тех пор, что такое ясли и как можно отдать своего ребенка в них хотя бы на один день. Они смотрят на своих детей в щелочку замка. Беров показал матерей, смотрящих через щель замка. Эта деталь сразу оживила, свежо повернула тему.

Надо помнить об одном: когда зритель смотрит кинохронику, он знает, что кинохроника говорит подчас о тех же фактах, о которых сообщают газеты, радио. Но в хронике он хочет увидеть новую сторону явления, факта, которых газета, радио не могут показать. Он хочет войти в атмосферу события, увидеть такие детали, такие стороны жизни, которые может охватить только киносъемочный аппарат.

Беда многих наших киножурналов в том, что мы часто «спасаем» ту или иную съемку дикторским текстом. Зритель слышит дикторский текст, т. е. то, что он читал в газете, но не то, что он должен увидеть в кино; когда работники хроники этого не замечают, они засушивают сюжет, делают его однообразным и неинтересным.

Часто к ошибкам приводит неумение применять кинотехнику, технические приемы, свет. Маленький, но интересный пример: московский оператор снимал участника Парижской Коммуны. В съемке как фон фигурировало знамя парижских коммунаров. Это было дырявое, старое, ветхое знамя — знамя, дошедшее от парижских коммунаров. Но на экране оно... казалось новым. Оператор осветил его так, что зерно сюжета пропало. Все дело было в том, чтобы показать это испытанное в боях парижских коммунаров знамя, но его так пригладили, что оно показалось новым.

В той же беседе с корреспондентами «Соцземледелия» т. Калинин сказал: «Если вы хотите, чтобы ваша корреспонденция задевала людей, то надо в нее немного своей крови влить. Если пишешь и сам волнуешься и переживаешь, то и в корреспонденции это чувствуется, и она получается живой...»

Это целиком относится и к операторам кинохроники. Напомним старую съемку Кармена — пуск Косогорской домны. В съемке схвачено одно — ожидание первого металла. Кармен создал драматургическое напряжение маленькой корреспондентской съемки: ночное ожидание металла. Строители, их жены, руководство предприятия, инженеры и другие с нетерпением ждут пуска домны — и вот появился, потек первый металл. Этот сюжет до сих пор резко отличается от всех сюжетов о пуске домны: в нем показана живая деталь, создано драматургическое напряжение.

Только волнуясь сам, только воспитывая в себе эмоциональный подход (в сочетании с политическим) к явлениям, оператор может добиться хорошей съемки. Вспомним, например, схемы пограничных сюжетов: пограничник обязательно стоит на одном колене и смотрит в бинокль, обязательно около него собака. Хабаровский оператор Русанов вышел из

Москва-река ночью. Кадр из киножурнала

этой схемы и сумел построить единый сюжет, вызвавший живой отклик у зрителей, в частности у красноармейцев.

Оператор должен предупреждать себя от лобового разрешения темы, от того, чтобы показать только внешние признаки явлений, привычные для нашего восприятия и восприятия этого оператора. Если же он заставит себя подойти с другой точки зрения, посмотреть с другой стороны, то он будет избавлен от схем.

Ростовский оператор Мазрухо столкнулся с такой темой — показать кандидатов на Сельскохозяйственную выставку. Что же показать? Показать колхозницу — это хорошо, но это уже часто показывалось. Животноводов уже показывали. Показать процесс полевых работ — хорошо, но это тоже показывали много раз. Он показал редакцию краснодарской газеты «Колхозный путь» — кандидата на Выставку. Казалось бы, он мог снять так: вот газета печатается, вот ее читают и т. д. Но он подошел иначе. Съемка начинается с того, что на колхозном дворе, окруженная птицами, работает птичница, и ее снимает какой-то старичок, очень въедливый и дотошный фотолюбитель. Он щелкает аппаратом, она ему позирует. Оказалось, что это селькор газеты тов. Гайдук, который действительно часто снимает для газеты.

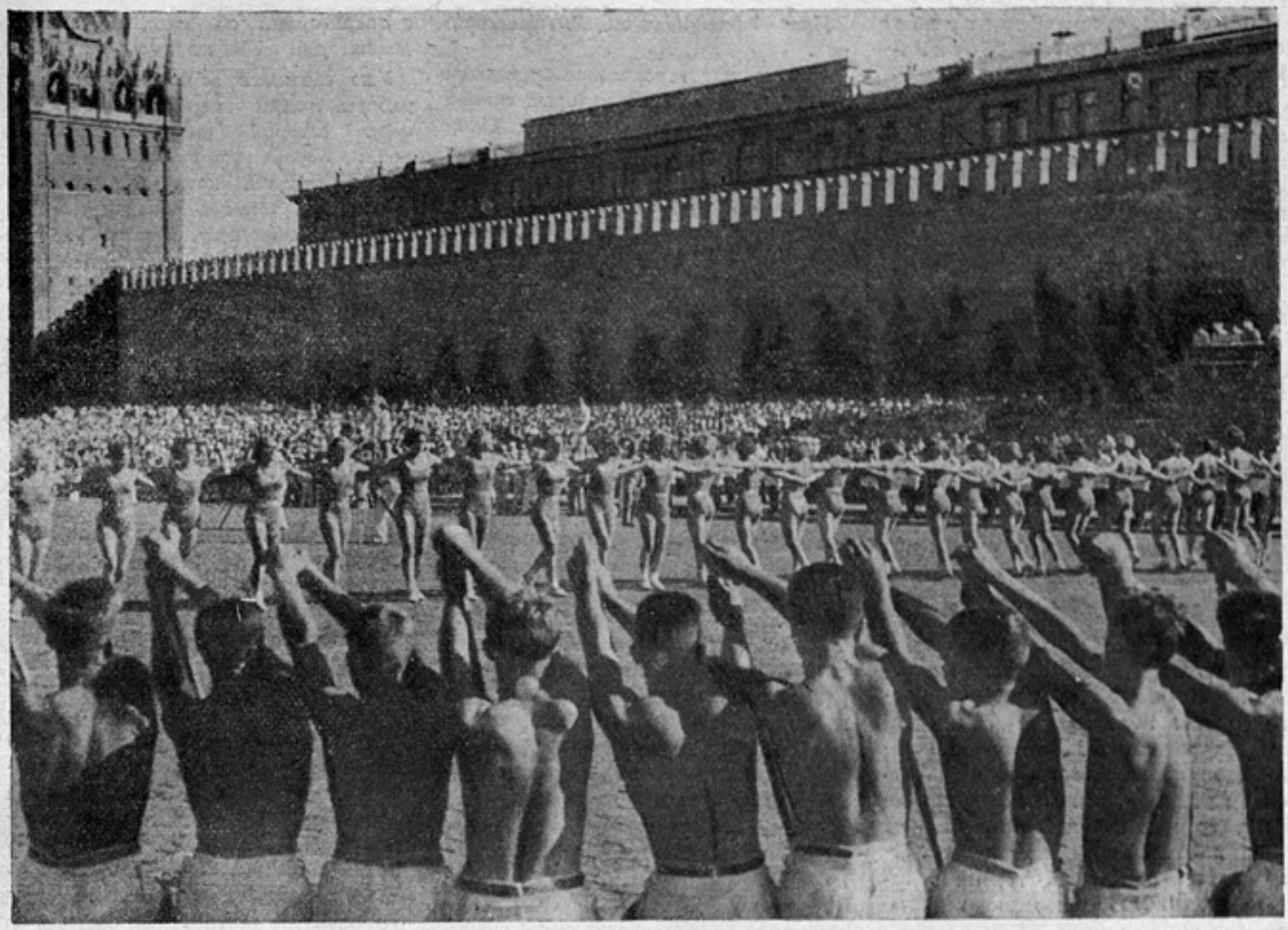
Сюжет целиком снят монтажно. Следующая часть: показана фотография, затем эта фотография, помещенная в газете. Затем номер разбирают на редакционной летучке. Все это уложилось в 35 метров.

Оператор Мазрухо внес в съемку сюжета свежесть, выдумку. Это вышло, потому что предварительно он продумал построение сюжета.

В чем отличие оператора хроники от оператора художественной картины? В том, что для оператора художественного фильма перед съемкой все приготовлено. А оператор хроники очень часто сталкивается с событиями и снимает их так, что он должен многое отбирать в процессе самих событий, когда не все подготовлено для него и оператор должен, как журналист, приготовиться сам, чтобы это схватить. Здесь большое значение имеет процесс отбора в момент съемки. Отсюда — предварительная подготовка, сценарное деление и сценарный план.

Работа операторов Шафрана, Трояновского и — с другой стороны — Кармена в Арктике, их общеизвестная переписка, советы друг другу как снимать лучше всего говорят о значении плана и тщательного продумывания всего процесса съемок.

Больной вопрос — инсценировки. Нужно договориться раз и навсегда, что такое инсценировка. Когда оператор, вместо того чтобы снимать подлинных людей, подлинные вещи, заставляет их позировать для аппарата, действовать так или иначе не потому, что они так сами хотят, а потому, что так хочет оператор, — это инсценировка. Вся беда усугубляется тем, что, заставляя людей действовать так, оператор ставит их в несвойственные положения, вынуждая их



Физкультпарад на Красной площади. Кадр из кинохроники

играть, выполнять роль, которую они в своей жизни никогда не выполняли. Происходит это из-за потери мастерства документальной фиксации жизни. Мы знаем работу «киноков», у них были общеизвестные ошибки, но мы знаем, что они и многие воспитанные ими операторы обладали замечательным качеством снимать жизнь в ее подлинности. Об этом наши операторы как-то забывают.

Очень важно умение строить работу оперативно, быстро и во-время поспевать к событиям, умение бороться с инсценировкой; оно в значительной степени зависит от того, насколько быстро реагирует оператор на происходящие события и как срочно прибывает он к месту съемок.

...Идет подписка на заем. Надо снять подписку на заем в колхозе. Оператор не успел подъехать. Подписка на заем уже кончена и оператор заставляет товарищей, которые только что подписались на заем, встать в очередь к подписному листу и снимает их. Все верно, только... деталь, жест, улыбка, взгляд, шаг человека уже не те, не подлинные, не убеждающие.

Это — позорный для хроники путь, и мы должны всячески избегать того, чтобы операторы прибегали к таким инсценировкам.

Есть другое, абсолютно допустимое, что трудно считать инсценировкой. Оператору Писанко после наших тщетных ожиданий получить из Воронежа съемку переселенцев было поручено снять отъезд переселенцев из Воронежа на Дальний Восток. Писанко поехал в Воронежскую область. Он увидел, что очередной отъезд переселенцев намечается дней через десять, а он получил задание привезти материал в Москву через два дня. Света не было, снимать он не может, да и внешне вагоны, приспособленные для перевозки, производили неприятное впечатление. Оператор идет к местным руководителям и говорит им:

— Я оператор из Москвы, мне нужно снять переселенцев, отъезжающих на Дальний Восток и доставить материал через два дня в Москву. Не могли ли бы вы отправить их через два дня и нельзя ли заодно поезда, в которых их будут отправлять, украсить лозунгами, портретами, плакатами и т. д.?

В ответ на его просьбу отъезд переселенцев был организован в течение двух дней, вагоны были украшены и Писанко снял все это. Это была не инсценировка, а подлинное, настоящее событие, показанное легко и радостно. Кроме хорошей съемки оператор еще помог местным организациям быстрее организовать отправку переселенцев на Дальний Восток.

Потеря чувства документальности, документализма, забвение лучших традиций операторов первых лет советской кинохроники, неумение использовать замечательный опыт отдельных операторов сегодняшнего дня очень часто приводят к тому, что мы, снимая наши сюжеты в разных краях и областях, не умеем даже показать территориальное лицо данной местности, данной республики.

Так было с сюжетом «Велопробег сопка Заозерная—Москва—Минск.

Кто-то сказал юмористическую фразу, что «Советская колыбельная должна будить». Почему мы ее вспомнили? Советская видовая хроника — не просто пассивно-созерцательная хроника. Это хроника тоже активная, но в которой берется определенный кусок нашей жизни, берется пейзаж, показываются какие-то природные явления, работа краеведов, охотников.

Кто из нас не радовался, видя в Союзкиножурнале замечательный сюжет Софьина Волга в половодье, прекрасно передающий настроение половодья на великой реке, или сюжеты бакинского оператора Збудского Тюленний бой, Зима в Батуми и Зима в Крыму Орлянкина и Рымарева.

Один американский молодой репортер спросил редактора своей газеты: вы говорите, что я должен хорошо работать, что же я должен для этого делать? Редактор объяснил: если вы узнали, что собака укусила человека, то не пишите об этом, но если вы узнали, что человек укусил собаку, то немедленно сообщите об этом по телефону, немедленно используйте все связи, опишите в газете. Это очень лаконично характеризует погоню буржуазной печати, газет и кинохроники за сенсацией. Это конечно ни в коей мере не может быть нами заимствовано. Но советские кинохроникеры должны уметь не проходить мимо действительно интересных, выдающихся явлений. В Одесской области на полях свирепствовал вредитель — полевая черепашка — и был найден способ борьбы с ним: однажды на колхозные поля вышли сотни тысяч кур, которые уничтожили эту черепашку. В «Известиях» был помещен очерк Г. Фиша «Куриный поход»; журналист писал: «Я остро сожалел, что рядом со мной нет кинооператора для того, чтобы снять эти необыкновенные стада».

Прав Фиш, когда он об этом говорил.

Существуют героические традиции операторов Шафрана, который снимал «Челюскина» в момент гибели, Трояновского, Ешурина, Тиссе — одного из старейших операторов кинохроники. Но ориентировка, смелость, отвага должны появляться не только при гибели и катастрофах, но и при съемке будничных явлений. Вот одно из них: рыбаки на льдине оторвались от берега, их унесло в открытое море. Рыбаков спасают летчики. Почему ни Бакинская, ни Ростовская студия не сняли этого момента?

Творческая работа Кармена может служить образцом для многих наших операторов. В нем сосредоточено много качеств, которые должны быть присущи советскому кинохроникеру и советскому журналисту, вооруженному киноаппаратом. Отдельные черты имеются у Трояновского, Мазрухо, Ешурина и других операторов. Качества Кармена рождались в будничной работе. Он начинал фоторепортером и снимал Одесский порт, будни в колхозах. Наряду с ним воспитывались Ешурин, Макасеев и другие. Страстность, живой отклик на повседневные явления и события нашей жизни создают уменье работать, школу. Вот два примера.

Кармен и Макасеев приехали в Испанию и в первый же день своего приезда выслали материал в СССР. Через пятидневку выпуск уже демонстрировался на московских экранах. Вот настоящая оперативность.

Другой факт. В Москву прилетал Дмитров. Мы узнали об этом за 45 минут до его приезда. Инициатором съемки явился Кармен. Снимал он вместе с Кауфманом. За 15 минут была организована съемка, за 3 минуты до посадки самолета зажглись огни юпитеров, и когда самолет Дмитрова опускался, уже вертелась ручка аппарата.

Не случайно, что Кармен вышел из газеты. Всем хроникерам надо учиться у газеты. Мы много говорим с операторами об этом, но они не делают для себя выводов.

Уже сложился замечательный опыт работы наших операторов в обстановке второй империалистической войны. Первым эту съемку начал оператор Ешурин, который снимал в Абиссинии. Затем в Испании снимали Кармен и Макасеев. Кармен работал далее в Китае. Героические действия нашей Красной Армии наши операторы снимали на ряде фронтов: Гусев снимал в Халхин-Голе, операторы Ешурин, Славин, Овсянников, Беляев снимали войну с белофиннами. Опыт этих товарищей мы должны по-настоящему изучать, ибо каждому из работников хроники придется занять место в будущих боях.

Операторы должны поднимать свой идейно-политический уровень, общую культуру, изучать по-настоящему историю нашей партии, изучать культуру кинематографии, в совершенстве владеть техникой. Если плохо владеешь технической изобразительной культурой, то все лучшие замыслы пойдут прахом. Атмосфера ложного благополучия вокруг отдельных операторов приведет к тому, что эти операторы выйдут из строя. Иному оператору кажется, что если он умеет наводить фокус, умеет снимать — этого достаточно. Нужно помнить, что оператор — это глаз общественности, что оператор — политический работник.

Среди операторов кинохроники есть ряд товарищей, награжденных орденами Советского Союза. И награды, которые красуются на груди многих операторов хроники, и внимание, которое оказывают советской кинематографии партия и правительство, должны звать нас к новым успехам, к созданию новых, ярких, волнующих, эмоциональных киножурналов, чтобы можно было действительно сказать: «Да, кинохроника — это образная публицистика, да, наши операторы кинохроники — это настоящие большевистские киножурналисты».

Режиссер хроникально-документального фильма

М. Слуцкий

Советская кинематография начала свое существование с создания хроникальных фильмов. Громадный опыт накоплен советскими кинохроникерами. Однако этот опыт остался теоретически необобщенным и критически неизученным. Мы не имеем теории документально-хроникальной кинематографии. Все, что сделано в этой области, — это отдельные выступления группы «киноков» в печати лет пятнадцать назад. Эти высказывания, разумеется, устарели. Новых работ, ставящих творческие проблемы документального кино, мы не имеем.

Отсутствие каких бы то ни было теоретических работ является серьезным тормозом развития хроникальной кинематографии. Только отсутствием теории можно объяснить живучие еще сейчас утверждения о том, что режиссер в хроникальном фильме не нужен, что материал хроникального фильма не требует своей организации и что для создания документальных картин достаточно кинооператора и монтажера.

Ошибочность таких утверждений доказана практикой. В последние годы создан ряд хороших картин, с достаточной силой показавших, что режиссер — неотъемлемый и ведущий работник хроникально-документальной кинематографии. Так же, как для создания игрового фильма, для создания фильма хроникального необходима глубокая и серьезная разработка материала. Идейно-политические задачи режиссера игрового и документального фильма одинаковы. И тот, и другой своей работой должны донести до зрителя высокие идеи коммунизма, воспитывать зрителя, правдиво воссоздавая действительность в одном случае своей трактовкой замысла драматурга, в другом — организуя и отбирая материал действительности, запечатлеваемой непосредственно оператором. Таким образом режиссер хроники, снимая эпизод будущего фильма, должен уметь в обстановке действительности, создавать то, что режиссер игрового фильма воплощает с помощью актера. Режиссер хроники более ограничен в своих возможностях. Основные средства его работы — это отбор и организация материала действительности, тогда как режиссер художественного фильма, работая с актером, может диктовать ему тот или иной поступок, который необходимо показать в фильме.

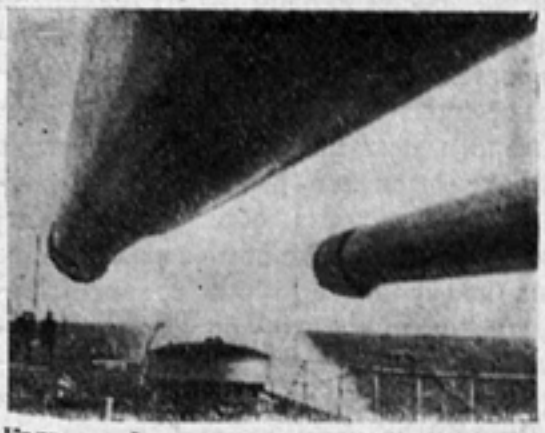
В хроникальном фильме не все предрешено. Отдельные задуманные режиссером детали изменяются в зависимости от обстановки и поведения людей перед аппаратом. Но из этого не следует заключать, что, снимая хроникальный фильм, мы целиком находимся во власти материала. Умение режиссера создавать при съемках благоприятную и располагающую для работы обстановку обеспечивает успех работы.

Режиссер хроники должен быть изобретателем. Эта его изобретательность должна быть направлена главным образом на то, чтобы вызвать к жизни те детали человеческого поведения, которые делают фильм жизненным, правдивым. В хроникальном фильме замысел сценариста осуществляется не с такой точностью, как в игровом. Это естественно. Поэтому содружество режиссера и сценариста в хроникальном фильме приобретает особенное значение и в период съемочной работы.

Работая над фильмом Будем как Ленин, я создавал его в тесном контакте со сценаристом М. Цейтлиным. В чем выражалось наше содружество? Предусмотренные в сценарии эпизоды непосредственно на съемке видоизменялись и теряли связь с предшествующим и последующим. Приходилось на месте многое изменять, додумывать, учитывая те поправки, которые вносила в наш замысел жизнь.

◇

Кинохроника делает огромное исторически важное дело, фиксируя на кинопленке важнейшие события в



Кадр из фильма «На морских рубежах»

Кадр из фильма «Непобедимая»

Кадр из кинохроники о Западной Белоруссии

Принятие военной присяги. 1939 г. Кадр из кинохроники

Кадр из кинохроники о событиях на озере Хасан

жизни нашей страны. Поэтому самое главное требование, которое предъявляется к кинодокументу, это требование правды. Правдивость документального фильма решающим образом определяется его режиссерской трактовкой. Трактовка образа или события в документальном фильме, если она не правдива, губит все произведение, потому что наряду с фальшивым куском стоит кусок подлинно-документальный, выхваченный из жизни, и к нему зритель также потеряет доверие.

То, что создано советской кинохроникой в последние годы, те великие и многообразные события, которые запечатлены на пленке, — это замечательные исторические документы, по которым в будущем будут изучать нашу действительность. В этом смысле кинохроника действительно работает для поколений зрителей, на века.

Задачи режиссера в работе над документальным фильмом раскрывает очень хороший фильм этого года Седовцы. В нем сконцентрировано много приемов режиссерской работы в документальном фильме, которую в данном случае выполнял Р. Кармен. Фильм Седовцы — фильм экспедиционный. Все события разворачиваются в нем стихийно, но несмотря на это он производит целостное впечатление на зрителя, так как Кармен стал работать над сценарием с начала рейса ледокола «И. Сталин». В фильме есть эпизоды, придуманные Карменом, обладающие большой художественной силой и правдивостью. Это эпизод возвращения моряков на родину с пением старой матросской песни.

Кармен не только регистрировал то, что происходило на ледоколе, но и находил изобразительные средства, позволяющие раскрыть глубину и смысл происходящих событий. Он проявил те качества, которые должны характеризовать режиссера хроникального фильма. Самое трудное и самое важное в хроникальном фильме — это создание острых драматических положений. Это сложно потому, что режиссеру приходится оперировать материалом, на первый взгляд не содержащим в себе элементов, позволяющих создавать стройный сюжет; это сложно потому, что нужно заметить то важное, решающее звено, которое создает напряженное развитие действия хроникального фильма. В фильме Седовцы кульминационным моментом, точкой наивысшего напряжения, можно считать появление на горизонте первого огонька ледокольного парохода «Седов». Но Кармен создал и другой замечательный, волнующий эпизод — пуск первой машины «Седова».

Но не всегда режиссеру надо снимать только то, что само появляется перед аппаратом. Иногда приходится призывать к жизни такие детали, такие мелкие на первый взгляд факты, которые позволяют определить глубокий смысл происходящих событий.

Когда-то «киноки» выдвинули лозунг — «Снимать жизнь врасплох». Этот вредный лозунг испортил многих операторов, считавших, что важно снимать, когда тебя не видят, что только это обеспечивает жизненную правду снятого материала. Мне хорошо известно, что сами авторы этого лозунга никогда им на практике не пользовались, что они снимали подолгу и много, порою даже мучая тех людей, которые проходили перед их киноаппаратом. Они хотели выдавать за подлинную жизнь то, что они организовывали. Нам это не нужно. Надо быть смелым и говорить прямо — оператора-«невидимки» нет. Есть человек с киноаппаратом в руках, которого видят те, кого он снимает, и в этом вся трудность и, хотите, вся сила его работы, так как аппарат многое организует, раскрывая то, что не всегда увидишь простым глазом. Тут возникает для кинохроникера серьезная трудность. Съемка человека сложна, потому что поведение человека перед аппаратом всегда изобличает его связанность. Это сказывается даже при съемке опытных киноактеров. Поэтому особенное значение приобретает обстановка, созданная режиссером при съемке.

Приведу пример. В 1933 году я делал фильм Жить зажиточно, начав съемку после первого съезда колхозников-ударников. Мне нужно было снять речь колхозницы Московской области Аксеновой, которую она произнесла на съезде, — своевременно снять и записать ее нам не удалось. Товарищ Аксенова несколько дней жила в Москве, я был частым ее гостем, много беседовал с ней о жизни колхоза, о ее работе, почти не касаясь ее выступления на съезде. Затем, когда в павильоне фабрики была назначена съемка, я расставил там стулья, на которые расселись мои товарищи по студии. Тов. Аксенова по моей просьбе произнесла речь, примерно, такую же, как на съезде, о чем я ее просил. Свет прожекторов, присутствие аппарата вначале смущали ее, но затем, почувствовав реакцию аудитории на ее слова, стала замечательно говорить, забыв о съемке. Когда речь была включена в фильм, ни у одного из зрителей не возникла мысль о нарочитости.

В хроникальных фильмах мы имеем право на восстановление такого рода фактов, которые воспроизводят то, что мы по той или иной причине не успели снять.

Особенное значение в хроникальных фильмах приобретает монтаж. У нас установилась традиция использовать в монтаже хроникальных фильмов так называемую перебивку, т. е. планы, соединяющие трудно монтирующиеся кадры. Такие перебивки часто ничего собой не выражают и используются только из соображений формальных. Традицию использования таких перебивок нужно преодолеть. В хронике недопустимо ничего случайного, всякая деталь должна подчеркивать и раскрывать идею фильма.

Монтаж в документальном фильме может стать важным средством сюжетного построения. В фильме Жить зажиточно есть эпизод, где герой совершает путешествие по Советскому Союзу. Группа людей, идущих на аппарат и снятая с движения, внимательно смотрит по сторонам. Этот проход смонтирован с крупнейшими гигантами, построенными в первые годы второй пятилетки. Мне кажется, что такой условный прием монтажа имеет в хронике полное право на существование.

Приведу еще пример монтажа из фильма Седовцы. Моряки возвращаются на родину и поют свою песню. Сюда мы с Карменом вмонтировали эпизоды старых документальных съемок «Георгия Седова», отправившегося на полюс, но не достигшего его. В таком монтажном сочетании с изображением людей новой советской формации, возвращающихся на родину победителями, особенно сильно звучат, по-моему, кадры одинокого Седова, идущего на гибель. Это уже не перебивка, а обладающая глубоким смыслом монтажная фраза.

Много говорилось о том, что оператор хроники должен быть журналистом. Но ничего не говорилось о том, что он должен быть журналистом экрана, что он должен уметь находить те выразительные средства, которые позволят ему полностью передать зрителю все, что он увидел и прочувствовал.

Снимать жизнь надо сознательно, чувствуя материал, умея отбирать типичное и важное. В Весне Кауфмана есть эпизод, изображающий парня, едущего задом на велосипеде, сидя на руле и играющего на гар-

А. Стаханов выходит из шахты. Кадр из кинохроники

мошке. Это — документальный эпизод. Но он фальшив, ибо экран показывает не все то, что сумел подсмотреть оператор, но то только, что типично, что правдиво. Иногда и документальный кадр звучит как фальшивый. Иногда же правильно инсценированный кадр становится неподдельной правдой, правдой художественной. В моем старом фильме Имени Ленина есть такие инсценированные факты. Чувство, которое я испытывал и которое я хотел передать зрителю, не выражали полностью те кадры, которые я снял документально, — кадры митинга и выступления ораторов. Мне хотелось сказать больше, я искал эпизоды лирические, какие, как мне казалось, должны были поднять до уровня художественного обобщения такое замечательное явление в нашей жизни, как окончание строительства Днепростроя. Пять лет труда, упорного созидательного — позади. Сегодня праздник, сегодня победил человек, который отдал пять лет жизни борьбе с природой. И начиная показывать законченное строительство, гигантское и величественное, я хотел показать и то очень немногое, что осталось сделать перед тем, как Днепрогэс вступит в строй действующих предприятий.

В громадном машинном зале, где установлены турбины, я у окна поставил уборщицу, которая медленно протирала стекла, готовясь к приему завтрашних гостей.

Репортеры сняли это, решили, что они схватили кусок жизни, так и не зная, что я подготовил важную для меня, как режиссера, необходимую для кино деталь. То же самое можно сказать и о кадре, показывающем, как двое едут со знаменем на тракторе из ближайшего села на открытие Днепрогэса. Этот эпизод также не документален. Но он работает на то событие, которое было центральным в фильме, и поэтому он необходим и оправдан. В 1937 году мне довелось увидеть сюжет, показывавший колхозника, выигравшего мотоцикл по билету лотереи Осоавиахима. Сюжет был снят так. Колхозник держит в руке таблицу выигрышей. Вдруг его передергивает, как будто его пронзили шпагой. Оператор, очевидно, думал, что этим он правдиво покажет ощущение человека, обрадованного выигрышем. Нам, видевшим этот сюжет, казалось, что мимика этого колхозника выражает страдание и боль.

Оператор опоздал снять момент проверки этого билета и решил его инсценировать. Получилась страшная фальшь.

Отчего инсценировки часто звучат фальшиво?

Во-первых, оттого, что инсценируют порою то, что инсценировать никак невозможно. Во-вторых, чтобы восстановить жизнь в инсценировке, надо быть художником, понимающим все тонкости человеческого поведения.

...Мне кажется, что качества, обязательные для журналиста-большевика, должны быть присущи и режиссерам и операторам кинохроники. Преданность партии Ленина—Сталина, горячее стремление познавать нашу замечательную жизнь, правдивость, оперативность, настойчивость, умение отделять существенное от второстепенного — главные качества работников кинохроники, художников, средствами своего искусства делающих важное и почетное партийное дело.

Мария Гнатенко во время уборки свеклы. Кадр из кинохроники

Культура оператора-хроникера

Р. Кармен

Все наши споры и разговоры последнего времени о кинохронике упираются в разрешение основного вопроса: каковы же задачи оператора кинохроники.

Какова роль журналиста вообще и в частности журналиста-оператора? Прежде всего, он должен находить в окружающей его жизни интересные явления и события; второе — в комплексе найденных интересных явлений и событий он должен отобрать главное; и третье — свежо и увлекательно рассказать о нем, выявив свое отношение к отображаемому материалу. Последний, третий пункт как раз и определяет функции публициста. На этом последнем мы обычно и спотыкаемся — спотыкаемся в нахождении собственного отношения к снимаемому материалу. Свое отношение художника-публициста к отображаемому материалу мы подменяем штампом, готовым подходом, вместо того чтобы найти более широкий метод отображения этого материала. Отсюда скука и серость.

Как избежать этого? Я думаю, что прежде всего необходимо изучать самым глубоким, обстоятельным образом снимаемый объект, и не только его, но и всю сферу событий и явлений, с ним соприкасающихся. Вот мы, например, снимаем колхоз. Мы обязательно должны знать историю этого колхоза, его людей, своеобразные пути его роста, мы должны знать и постановления партии и правительства о колхозах. В конечном счете это требует большой работы над собой, постоянного повышения своего культурного уровня. А без этого мы всегда будем подходить к съемке объекта с заготовленным штампом.

Несколько слов о себе. В некоторых выступлениях на апрельском совещании по кинохронике много говорили, что я пришел из газеты. Действительно я пришел в кино из газеты, а от кино снова вернулся к газете, потому что, долго работая, как фотожурналист и очеркист, я всегда пытался работать методами журналистики. Работая в Испании, я старался как можно глубже изучить новую обстановку, новый для меня материал. В частности я повышал свои военные знания. В своих корреспонденциях, объясняя скажем, сегодняшнюю операцию, я «осмелел» до того, что начал делать выводы стратегического характера, потом проверял их у военных специалистов и они находили их правильными.

Дальше идет уже новая линия, новый зигзаг: придя из газеты в кино и из кино возвратясь к газете, я как оператор именно благодаря этому повысил свою кинематографическую культуру.

Совмещение двух профессий — оператора-хроникера и газетчика взаимно обогащало обе эти отрасли моей работы. Преимущества такого совмещения обнаружились в первую очередь на монтажных листах. Первые мои очерки — это были почти полностью монтажные листы снятых сюжетов. В монтажных листах я старался охватить все события настолько широко, что получался газетный очерк, который можно было посылать в газету. Вопрос об этих монтажных листах нужно поставить очень остро. Проверить углубленную работу оператора над материалом можно по его монтажным листам. Мне приходилось рассматривать их и зачастую в них нет и следа такой работы. Обычно в них написано: снято в таком-то месте, в центре стоит такой-то товарищ, он подходит к станку и т. д. Несколько строк — и монтажный лист готов...

Мы много говорим о профиле автора-оператора. Почему-то обычно стремление оператора к авторству выражается в требовании, чтобы ему позволили монтировать снятый им сюжет.

Но ведь не в этом же дело!

Дело не в том, что оператор смонтирует и даст в журнал готовый сюжет, а в том, что если оператор хочет быть автором, то он должен так показать сюжет и сопроводить его таким ярким текстовым материалом, чтобы режиссеру осталось только включить готовый сюжет в журнал. Режиссер должен найти и готовый дикторский текст и образы, и вполне закономерные монтажные переходы и перебивки.

Поэтому несколько абстрагированная формула «автор-оператор» должна быть заменена определением роли оператора как журналиста. Это значительно рельефнее утверждает профиль профессии и задачи, стоящие перед оператором-хроникером.

Много путаницы у нас с вопросом об инсценировке. Можно ли инсценировать или нет? У нас нет фундаментальной теории хроникерской работы, и вот мы без этой теории занимаемся какими-то догматическими спорами. Одни говорят, что инсценировка безусловно запрещена, другие говорят, что инсценировать можно. Слово «инсценировка» начинают заменять более сложными формулами, говорят об «организации фактов».

В чем же дело? Прежде всего нужно ставить вопрос о мастерстве и о штампе, о кинематографической

Кадр из фильма «Китай в борьбе». Оператор Р. Кармен

культуре и о профессиональной беспомощности. Если так поставить вопрос, станет понятным, что устанавливать законы в этом вопросе безусловно нельзя.

Конечно, в событийном кинорепортаже, инсценировка — это линия наименьшего сопротивления. Каждый из нас знает, что документально снятому событийному эпизоду, если даже он снят с недодержкой и без фокуса, зритель верит гораздо больше, чем если улучшить фотографию за счет документальности. Настоящее мастерство заключается именно в том, чтобы снять технически совершенно. Но нередко мы сбиваемся на линию наименьшего сопротивления, начинаем выдавать инсценировку за событийный материал, и в результате получается фальшь.

Возьмем самое «безобидное» событие. Я не говорю о таком событии, которое нельзя организовать, инсценировать — приезд посла, вручение верительных грамот и т. д. Надо снять проводы детей в лагерь. Казалось бы, что если оператор опоздает, можно посадить детей опять в вагон, сказать им — помашите ручкой, и считать, что все в порядке, — но подлинные детали, которые находятся, когда оператор снимает документально, пропадут. А именно они придают правдивость сюжету.

Помню, снимая с Макасеевым в Мадриде отъезд детей, мы ничего не инсценировали и вообще весь испанский материал снимали без всякой инсценировки.

Или возьмите какое-нибудь народное гулянье — толпа около силомера, смущенное лицо человека, который не выжал, или, наоборот, — торжествующее выражение. Если вы попробуете инсценировать что-нибудь подобное, вы никогда искусственно не создадите эмоции. Настоящие документы получатся только тогда, когда снимаешь настоящий документальный материал.

Когда кинорепортер беспомощен в событийной съемке, если он не владеет аппаратом, если он не понимает дела, начинаются разговоры об «организации фактов». А мы должны выжимать из аппарата все, как выжимал в свое время М. Кауфман. Кауфман давал прекрасный репортаж, а мы снимаем хуже, потому что не даем себе труда залезть под поезд, привинтить аппарат к крылу самолета и т. д., не говоря уже о трюковых приборах, о мультипликационных съемках, о рапид-съемках, о всех средствах воплощения материала, имеющихся в кинематографии. Мы переходим на линию наименьшего сопротивления — инсценировки, мы перестаем снимать события.

Возьмем наши журналы, в них очень мало событий. Недавно я видел журнал, там есть сюжет—какой-то певец стоит и поет: «Рыбки уснули в саду». Какая же это хроника? А такое событие как спасение самолетом на Каспии рыбаков, унесенных на льдине, мы не снимаем. Сплошь и рядом мы пропускаем такие события.

Но внесение элементарной организации в съемки иногда нужно. Существуют разговоры, что Кармен снимал седовцев методом инсценировки. Неверно. Всю эту экспедицию мы снимали абсолютно документально. И в этом — сила картины. Прохождение корабля во льдах, ледовый аврал, встреча двух кораблей — все это снято документально, и тут было не до организации. Если бы мы на следующий день попросили команду «Иосифа Сталина» снова подойти к «Седову», чтобы снять, нас послали бы к чорту, хотя к нам относились очень хорошо. Эпизод встречи продолжался минут двадцать: подход к «Седову», люди сходят с «Седова» на лед, поднимаются на корабль, объятия, поцелуи... и все это от начала до конца снято документально.

В этой картине, однако, есть и моменты организованные, но они являются дополнением к основному материалу, снятому документально. Организован оркестр, который играет в момент подхода к «Седову». Его мы снимали за пять дней до прихода, зная, что это — второстепенная деталь, что во время встречи мы не сможем уделить ему внимание параллельно с основным центральным событием.

Затем кадры седовцев, ведущих научную работу. Дрейф, подобный тому, что проделал «Седов», может случиться раз в 25 лет, оператора в дрейфе не было. Чрезвычайно важно было показать условия, в которых работали седовцы, и мы без всякого обмана показываем, как они работали. Здесь инсценировка нужна была, чтобы поставить людей в эти условия и показать, как они работали. Возможно ли это? Возможно. Мы в титре так и пишем: «Так они работали». Мы как бы говорим зрителю: вот мы инсценируем, воспроизводим условия работы седовцев. Это, по-моему, допустимый прием. Но в основном, когда идут разговоры об инсценировке, то я утверждаю, что картина Седовцы

Кадр из кинохроники испанских событий. Операторы Р. Кармен и Б. Макасеев

на 90 процентов снята абсолютно документально. И даже вот эта первая заря, когда они выбежали навстречу солнцу, снята документально. Аппарат у меня был заряжен, наготове, когда в кают-компанию вбежал Буйницкий и закричал: «Солнце!» Все выбежали на палубу, и я снял этот эпизод.

Что же дает такая организация материала? Она дает возможность расширить рамки кадра. Когда мы снимали, нам в Москве по нашей просьбе подготовили материал экспедиции «Седова» для того, чтобы отображаемые события можно было показать глубже и шире.

Какой же вывод? Я считаю, что нам не надо придерживаться каких-либо догматических установок в отношении того, можно инсценировать или нельзя. Но единственно, о чем нам надо позаботиться, — чтобы эти инсценировки не превращались у нас в систему, уводящую нас от настоящего мастерства кинохроники, кинорепортажа.

Еще несколько слов о «чувстве нового», необходимом работнику кинохроники, чтобы избежать готового подхода к материалу, о котором я уже говорил.

Вот был я во Львове и там, вспомнив все то, что я видел на экране об этом Львове, я понял, что оператор приезжал во Львов с заранее заготовленными схемами. И это не дало возможности оператору увидеть интереснейшие вещи, притупило его восприятие.

Во Львове идет процесс рождения нового советского города. Там жив еще совершенно иной, чем наш мир. По городу ходят буржуи, попы.

Во Львове есть черная биржа, на ней исключительные типы: они прячутся, шушукаются, что-то продают, покупают. И вот эта черная биржа заполняет целый квартал города.

Вы можете встретить на улицах Львова наряду с новой молодежью, с пионерами, которые, весело смеясь, идут по улице, буржуазную старую даму, может быть, княгиню, которая прогуливает собачку.

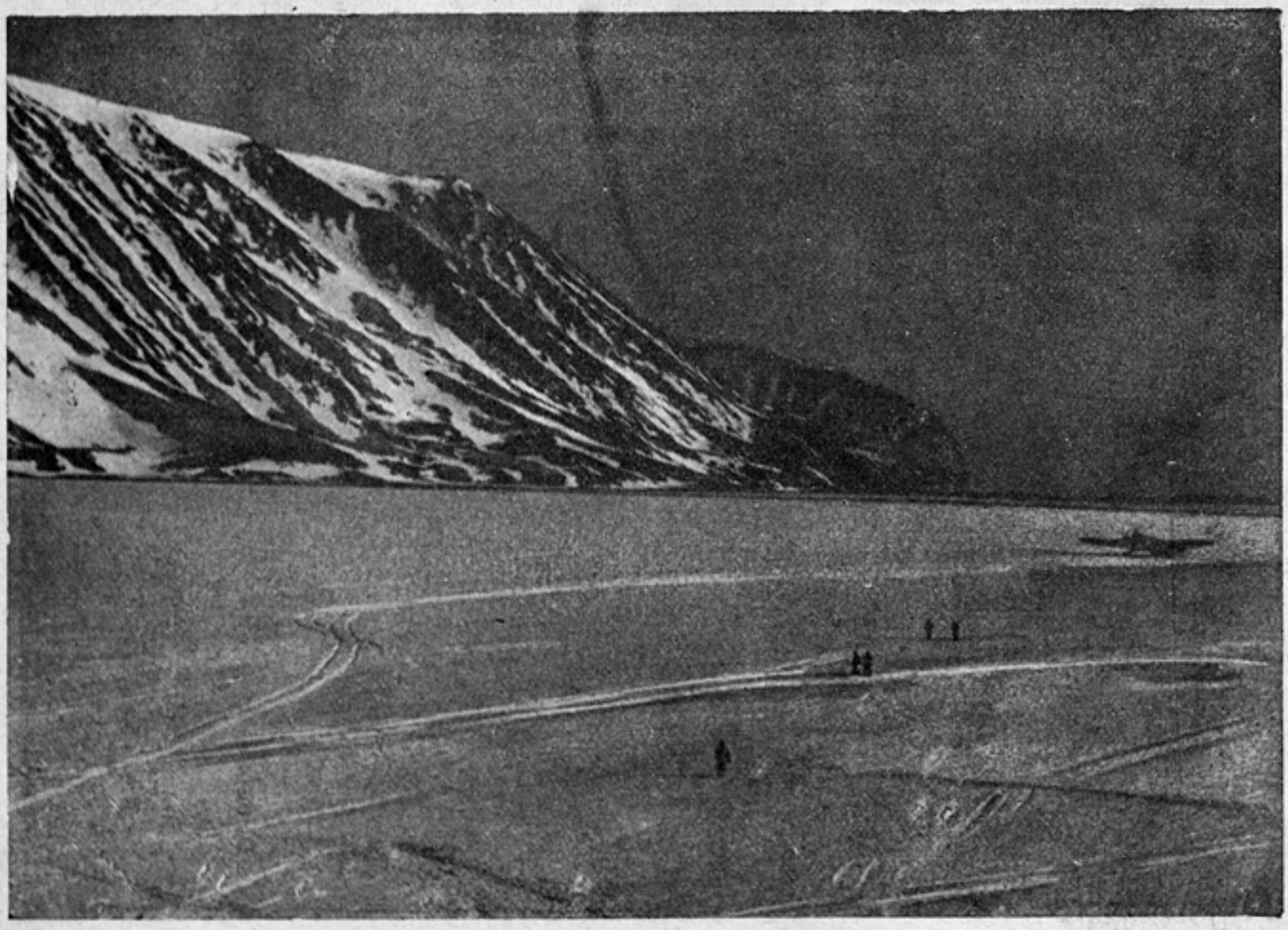
А оператор подходит к этому городу с готовыми формулировками и поэтому не снимает интереснейшие детали отступающего старого доживающего мира. Он предпочитает показывать только собрания, на которых сидят люди, многостаночников на заводе, новое в жизни Львова, но привычное, знакомое нашему зрителю. А надо наряду с новым показывать и старый, уходящий Львов, ходить с «аймо» по улицам и снимать то, чего скоро не будет. Это нужно не только для истории, потому что с острым фельетонным текстом этот материал прозвучит сегодня для нашего зрителя интересно и полезно.

И вот я считаю, что в нашей системе не нужно задерживать оператора на одной тематике.

Почему не отправить оператора, который долго снимал только колхозный материал, во Львов или поручить ему снять фильм о чем-нибудь новом? Человек по-новому будет воспринимать новые для него вещи, это его вооружит, поднимет его мастерство.

Это безусловно надо сделать, не

Аэродром в бухте Провидения. Оператор Н. Вихирев. Кадр из кинохроники



нужно наших операторов специализировать на одной тематике.

◇

Несколько слов об оперативности. Я наблюдал, как работают американские операторы. В Ханькоу я встретился с группой американских операторов. Мы снимали Чан Кай-ши на загородной вилле. Сняли и разбежались в разные стороны, а на следующий день рассказали мне, как они отправляли материал. Это было совершенно феноменально. Гидросамолет прямого трансатлантического сообщения уходил в Сан-Франциско. А этот гидросамолет ходил раз в пять дней. Багажа на самолет не принимали. Все-таки четыре коробки ушли, конечно, на самолете. Одному оператору пришлось напоить пилота, чтобы уговорить его взять пленку.

Может быть, если бы в Советском Союзе были две организации, выпускающие хронику, то мы бы отправляли материал на самолетах, и материал в этот день попадал бы в Москву. Но мы об этом не думаем. Мы сняли материал. Поезд уходит вечером. Сегодня не отправили, отправим завтра.

Когда-то я считал, что американский кинооператор фирмы «Парамоунт» — это полубог, у которого мы должны учиться. Но я видел, как работают американские операторы, и должен сказать, что мы работаем не хуже их.

Операторы нашей периферии, такие как товарищи Кричевский, Лыткин, Мазрухо, Ковальчук, Вейнерович, Оппенгейм и другие, — это операторы, которые дадут двадцать очков любому американскому оператору, если они захотят.

◇

Найти собственное отношение к снимаемому материалу. Постоянно повышать свой культурный уровень. Тщательно изучать и вдумываться в снимаемое, вплоть до специальных вопросов. Стремиться к свежести и правдивости нашего хроникального фильма. Культивировать в себе «чувство нового», о котором говорит товарищ Сталин. Быть оперативным, настойчивым, инициативным в своей работе.

Таковы, кажется мне, главнейшие требования, которые следует предъявлять к каждому оператору, ко всем нам, к советской операторской культуре.

Заметки о кинохронике

Р. Гиков

О ТЕОРИИ

Огромное количество событий, отраженных на экране, журналы, очерки, большие и малые фильмы — все это говорит о большой проделанной работе, о кипучей творческой деятельности хроники. Казалось бы, что такая большая и политически ответственная работа должна была бы получить теоретическое осмысление, подытоживающее опыт, намечающее пути дальнейшего роста и развития.

Но почти ничего, кроме нескольких общих фраз, о хронике за последнее время не сказано и не написано, и если художественная кинематография встречает широкую критику и оценку своих работ, то хроника не избалована даже этим.

Работают студии, журналы и фильмы выпускаются десятками, сотнями, все они именуются почему-то одним словом — хроника, все они обладают почти одними и теми же недостатками и ошибками, но отсутствие квалифицированной критики и теории не позволяет эти ошибки понять и преодолеть.

Кадр из документального фильма «Челюскин». Операторы А. Шафран и М. Трояновский

Бесспорно, критика и теоретическая постановка вопросов кинохроники не являются единственным условием преодоления ошибок и, следовательно, дальнейшего идейно-художественного роста хроникальной кинематографии. Бесспорно, что многие творческие работники, одаренные, мыслящие и активные, пробьют скорлупу штампа, как многие и многие ее уже пробили. Но для всей огромной массы работников хроники теоретическое обоснование их опыта, квалифицированный анализ их работ явился бы толчком, который помог бы сломать установившиеся традиции и штампы, начать поиски нового пути в большое и настоящее искусство хроники.

Поэтому рядом с самыми основными творческими и производственными вопросами должны стать для хроники вопросы теории, вопросы критического изучения ее огромного опыта, вопросы теоретического обоснования всего творческого процесса. «Известно, что теория, если она является действительной теорией, дает практикам силу ориентировки, ясность перспективы, уверенность в работе, веру в победу нашего дела» (И. Сталин). Если в свете этих сталинских слов взять любой так называемый наболевший вопрос хроники, то сразу становится видно, как мало сделано нами

в этой области, как много лишних, ненужных помех стоит из-за этого на нашем пути.

О ФОРМЕ ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

За последние три года хроника выпустила на экран значительное количество фильмов. Если мы посмотрим эти фильмы, то увидим, что большинство из них страдает однообразием, что круг тематики хроники узок, что увлечение полнометражными фильмами ограничивает охват разнообразнейших моментов нашей жизни и приводит иногда к утрате навыков и приемов работы над боевым и острым короткометражным очерком.

Страна наша живет полнокровной и многосторонней жизнью. Люди нашей страны строят новое, невиданное еще в истории человечества общество, но в хроникальных фильмах мы видим только праздники, только большие знаменательные события, видим (в хорошем случае) лишь сухие и однообразные портреты стахановцев, героев, участников разных событий, не узнавая за этими потретами живых людей с их особыми, только им присущими чертами. За парадной и праздничной схемой фильмов подчас утрачивается содержание замечательных будней, из которых складывается большая и содержательная жизнь нашей страны, нашего народа.

Великий мастер реализма Стендаль утверждал, «чтобы удовлетворить современного читателя, необходимо, чтобы изображение сильных волнений достигалось при помощи простых средств: простота выражения и точность почти научная необходимы для достижения цели. Все слишком обильно украшенное, сложное по форме отвлекает внимание и разрушает впечатление. Это относится в одинаковой мере к изобразительным искусствам и литературе». Лучшим стилем он считал такой, который заставляет забыть об авторе и позволяет с величайшей точностью видеть выраженные им мысли. «Читатель ищет голой правды, он желает самостоятельно разобраться в описываемых событиях и авторские преувеличения рассматривает как намерение навязать ему готовое мнение. Эти намерения оскорбляют его своей назойливостью, он негодует, иллюзия исчезает, эффект художественного произведения не может состояться — лучший способ волновать заключается в том, чтобы показывать факты и вещи, но не говорить о их значении и производимом ими эффекте». Все это находится в прямом противоречии с тем, что мы видим в хроникальных фильмах.

Было бы неверно делать выводы, как то делают многие, что и парадность хроникальных фильмов возникает из специфического характера их тем. Это неверно. Дело в творческом методе. Так например, тема пуска Днепрогэса была в свое время разрешена двумя фильмами, сделанными на одном и том же материале: одним фильмом, обычным хроникальным, скучным и фанфарным, другим — ярким, эмоционально-взволнованным (Имени Ленина — режиссер М. Слуцкий).

Праздничность, внешняя красивость и дикторская трескучесть хроникальных фильмов явились бутафорским прикрытием, за которым сквозит поверхностное скольжение по материалу, неумение вскрыть его содержание, отыскать характерные черты и детали, правильно, композиционно и сюжетно разрешить тему, найти интересное формальное ее воплощение.

До появления звуковой хроники с ее всеспасающим диктором, когда вся тяжесть падала на изобразительные качества материала, на его монтажные возможности, когда о сюжете нельзя было рассказать, а нужно было его показать, операторы, режиссеры документального кино искали и умели находить множество формальных приемов, интересных деталей и монтажных характеристик, доводили изобразительные элементы фильмов и сюжетов до предельной выразительности, различными приемами съемки и монтажа открывали для зрителя новый мир явлений, разговаривали со зрителем языком кино, а не голосом диктора.

В условиях хроники, лишенной сюжета в прямом драматургическом понятии этого слова, героями являются конкретные, реальные люди, действующие и совершающие какие-то поступки в реальной же среде действительной жизни. В этих условиях вся тяжесть характеристики переносится на внешние проявления и признаки, на умение подметить характерные детали, отразить через них состояние «героя», атмосферу события.

Вспомним фильмы Человек с киноаппаратом, Весна. При целом ряде недостатков этих фильмов мы увидим в них замечательное мастерство деталей и точных характеристик, умение мыслить монтажными ассоциациями, максимально использовать изобразительные возможности кинотехники. Получается парадоксальная ситуация: обретя новый могучий компонент — звук, хроника вместо того, чтобы освоить все возможности, открывающиеся с этим новым изобретением, вместо того, чтобы включить его органическим элементом

Кадры из киноxроники 1939 г. Слева — «Уборка урожая». Справа — «Изучение «Краткого курса истории ВКП(б)».

своих фильмов, использовала его в основном в виде бесплатного приложения музыки с диктором, — ослабив за счет возможностей, открывающихся введением дикторского текста и музыкального сопровождения, монтажную выразительность, сюжетную направленность и изобразительное качество фильмов.

Из этой потери чувства материала, умения войти вглубь фактов и событий, выжать все возможное и основное из конкретного явления действительности рождаются штампы—фальшивая внешняя приподнятость и праздничность, которая должна прикрыть собой рыхлость композиционной структуры, многотемье и разностильность фильма.

Было бы неверно и несправедливо отнести это положение ко всем фильмам хроники. Можно назвать целый ряд замечательных картин (Северный Полюс, Седовцы, Будем как Ленин и ряд других), правдиво и целостно ярким кинематографическим языком доносящих до зрителя воплощенные в них события и факты.

Но если мы обратимся к основной массе даже неплохих фильмов, то мы увидим в них полное невнимание к форме произведения, попытки прикрыть беспомощность формальной стороны произведения, актуальностью и политической ответственностью тематики. Вспомним один из лучших хроникальных фильмов этого года, сделанный на материале строительства Ферганского канала, Могучий поток. Даже в этом хорошем по существу фильме мы найдем досадное невнимание к форме, отсутствие единого стиля всей картины, слабую, не органическую связь эпизодов между собой.

Фильм начинается как поэма, как широкое поэтическое произведение о бесплодной, задыхающейся от жажды пустыне, о народной мечте о воде, воплощенной в песне.

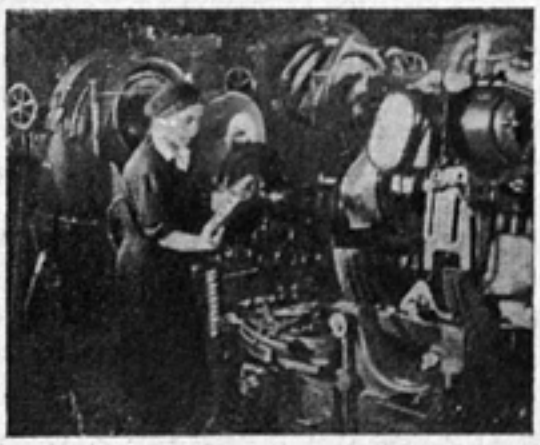
Кадры этого вступления — цветущая Фергана, старик в пустыне, мечтающий о воде, и поющий об этой воде певец, — все это настраивает на определенный эмоциональный строй, подготавливает нас к восприятию фильма как песни о замечательных делах людей Ферганской долины.

Но совершенно неожиданно, как будто не хватило голоса петь дальше, обрывается поэтическая форма, кончается песенный рассказ, появляются макето-мультипликации и мы начинаем слушать обычный и мало понятный (потому что мультипликация плохая) рассказ диктора.

Герой социалистического труда тов. Дегтярев. Кадр из кинохроники

К. Э. Циолковский. 1927 г. Кадр из кинолетописи

Кадр из хроникального киноочерка «Хетагуровки». Лучшая стахановка-хетагуровка Шура Никитина



Многостаночницы. 1939 г. Кадр из кинохроники

Все, что мы видим дальше, стилистически ничего общего с началом не имеет. Форма фильма потеряна. Дальше идет хроникальная съемка стройки, довольно стандартный показ знатных людей, обычный немного приподнятый дикторский текст. И только замечательные, найденные режиссерами и операторами кадры, необычность, свежесть и колоритность материала, помогают довести фильм до конца.

Мы специально остановились на этом фильме, потому что даже в этом большом произведении сказывается общая для хроники недооценка значения формы, небрежное отношение к деталям и монтажу, недостаточная продуманность сценария, погоня за внешним эффектом.

В этом забвении формы виноваты и мы, творческие работники, и наши руководители, и редакторы, оценивающие фильмы только с точки зрения актуальности и важности тематики.

О ПРАВДИВОСТИ И ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ

Основное требование, предъявляемое к любому произведению искусства, — это его правдивость. Особенно это относится к кинохронике, строящей свои произведения на материале реальной действительности. Зритель, смотрящий хронику, должен верить в подлинность и реальность того, что ему показывают, и из фактов, увиденных на экране, складывать свое отношение к событиям, выносить свое суждение о них, делать из них соответствующие политические выводы. Поэтому требование правдивости, точности, ясности и объективности является одним из основных критериев, с которыми мы подходим к хронике. Но всегда ли действительность, которую мы показываем в хроникальных фильмах, реальна, объективна и подлинна? Не случается ли часто, что под названием «хроникально-документальный фильм» зритель смотрит какую-то другую действительность, созданную усилиями авторов фильма путем свободного сочетания различных элементов этой действительности? Если мы проанализируем целый ряд наших документальных фильмов, то при очевидном факте, что все составные элементы этих фильмов взяты из реальной действительности, мы увидим, что не все они в восприятии зрителя этой действительности соответствуют.

Обратимся к примерам из практики. Возьмем фильмы Седовцы (Кармен, Слуцкий) и Колыбельная (Вертов) и, оставляя в стороне оценку качественную, разберемся в них по существу метода изложения и подачи материала.

Фильм Седовцы снимался на основе конкретного факта—экспедиции ледокола «И. Сталин», причем все ос-

новные эпизоды фильма (сцены жизни седовцев, прощанье с зимовкой, песня седовцев, пуск машины и др.) специально организованы и осуществлены авторами по предварительно намеченному плану.

Фильм Колыбельная в противоположность Седовцам не имеет совсем специально организованных, так сказать, инсценированных съемок, являя собой пример чистого документального фильма, построенного на монтажном сочетании кадров различных событий (физкультпарад, встречи в Кремле делегатов с вождями партии и правительства, авиасъемки, съемки испанских событий и т. д.), направленных на иллюстрацию основной идеи фильма.

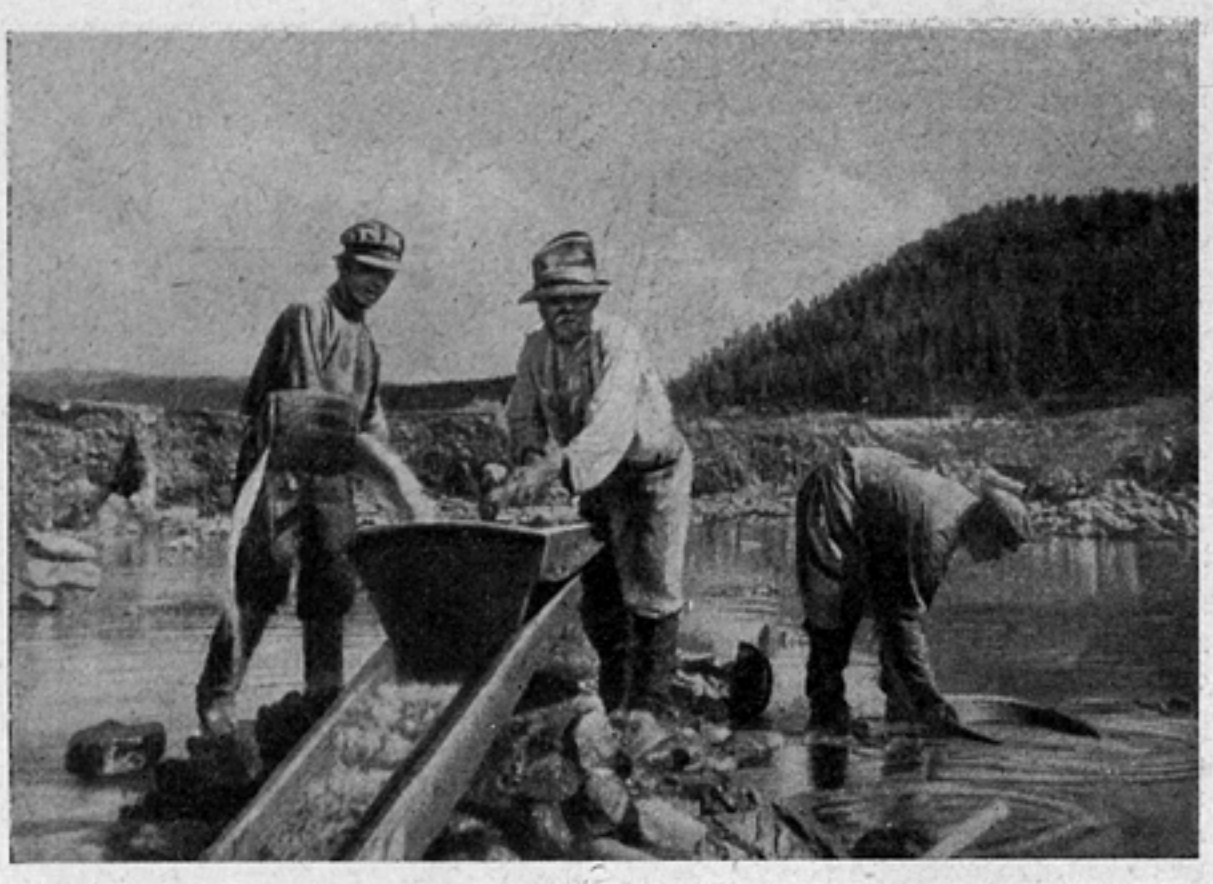
Таким образом мы имеем один фильм, построенный на конкретном факте, но с большой долей организованных и инсценированных моментов, и другой фильм, построенный на материале чистой хроники, но не на основе факта, а на основе авторской идеи об одной из сторон нашей жизни.

В первом случае зрителю известно о наличии в фильме инсценировок, ибо он достоверно знает, что оператора на «Седове» не было. Во втором случае ему известно, что все кадры (встречи в Кремле, физкультура, Испания и т. д.) являются подлинной, настоящей хроникой.

Несмотря на это, фильм Седовцы воспринимается как документ, вне всяких сомнений в его соответствии с действительностью, фильм же Колыбельная ощущения реальной достоверности у зрителя не оставляет, выпадая из его восприятия как документальный фильм.

Сравнение этих двух фильмов, являющихся противоположными полюсами и в плане тематики и в плане метода подхода к материалу, позволяет сделать ряд принципиальных выводов о задачах и характере хроникальных фильмов, об основных творческих методах подхода к фактам и явлениям действительности.

Фильмы хроники являются зрительным отображением различных явлений действительности, дающих в своей сумме те или иные события. Каждое такое явление в отдельности в силу того, что оно взято из действительности, документально и точно эту действительность отражает. Поэтому правдивость, достоверность и документальность хроникального и документального фильма зависит от правильности сочетания этих явлений — иными словами от того, в какой связи, в каком порядке они переданы режиссером в фильме.



На золотом прииске по р. Шилке «Усть-Кара». (Место ссылки Феликса Дзержинского.) Кадр из кинохроники

Поясним это несложным примером: мы произвели подробно и детально съемки какого-то города. Съемки эти дали нам целый ряд материалов — элементов, из которых состоит город: планы зданий, новых и старых, движение транспорта, пешеходов, различные планы работающих в учреждениях людей, школы, театры, вузы, сцены быта и т. д. Каждый взятый в отдельности план-элемент этих съемок бесспорно соответствует тому элементу реальной действительности, с которой он снят.

Располагая этим материалом, мы приступаем к монтажу. Предположим, что мы в логическом порядке (соблюдая все правила монтажа) включили в наш фильм максимальное количество снятых планов, не нарушая их взаимосвязи.

Просматривая фильм, явившийся результатом этого монтажа, мы увидим на экране бесстрастное, протокольное по своей точности изображение города, все элементы которого будут соответствовать полностью их реальному сочетанию в действительности. Теперь попробуем произвести монтаж из тех же самых основных элементов, включая в это новое монтажное построение только некоторые, отобранные по определенному признаку, планы, но сохраняя и не нарушая их реального сочетания в действительности.

Скажем, мы отбросим все планы старых зданий города, оставляя планы только новых зданий. Отбросим все планы гужевого транспорта, оставляя только планы автотранспорта; уменьшим до минимума количество планов детей, играющих на улице, и увеличим за этот счет количество планов детей, сидящих за партами в школе; выбросим все планы немощеных улиц и оставим только планы улиц, покрытых асфальтом и т. д. Теперь посмотрим этот фильм на экране. Изменился ли облик города? Бесспорно, да! Но сохранил ли город в этом варианте свои реальные действенные черты, может ли зритель по своему опыту (если он был в этом городе), по своему представлению о нем узнать его? Очевидно, может. Правда, в городе выделены только какие-то основные, в данном случае ведущие, его черты, сделаны акценты на определенные моменты в его характеристике, но он все же остался на экране как реально существующий определенный город.

Теперь проделаем еще один эксперимент. Попробуем те же элементы соединить монтажно в абсолютно свободных сочетаниях, действуя по старому принципу документалистов.

«Из кирпичей можно сложить и печь, и кремлевскую стену, и многое другое: из заснятого киноматериала можно выстроить разные киновещи». Так попробуем, например, детей, сидящих за партой в школе, перенести монтажно за стены, скажем, дома правительства. Отдельные планы зданий поставить монтажно на улицы, где они не

Советский Хабаровск. Оператор П. Русанов. Кадр из кинохроники

стоят в действительности, заставить пешехода, идущего по улице, видеть реку, которая протекает в другом конце города, т. е. иными словами, забыв и отбросив в сторону реальные сочетания элементов действительности, подчинить монтажное построение своей авторской идее, своим авторским задачам и мыслям.

Теперь перенесем этот фильм на экран и покажем его зрителю, знающему, как мы говорили выше, по опыту или представлению этот город.

Узнает ли он в этом фильме свой город? В какой-то мере да, так как основные элементы, включенные в монтаж, соответствуют реальной действительности и по ним зритель узнает какие-то знакомые места, которые явятся для него ориентирами. Но поверит ли он в действительное существование, в правдивость тех или иных явлений в этом городе? Думаем, что нет, ибо, признавая неправдоподобным порядок сочетания отдельных знакомых ему элементов, он тем самым получает основания сомневаться и в реальности целого ряда элементов, включенных в монтаж фильма, т. е. вообще рассматривать этот фильм как правдивое и подлинное отражение жизни, как хронику.

Если мы попробуем теперь проанализировать хроникальные фильмы, исходя из намеченного метода показа и трактовки материала, то несколько грубо и схематично мы сможем разделить их на три основные категории:

1) фильмы, сделанные на материале конкретных событий (как правило, снятые во время события), протокольно и точно эти события отражающие в действительности, фактическом и реальном сочетании всех элементов, эти события составляющих.

К этому виду фильмов относятся все майские и октябрьские фильмы, физкультпарады, фильмы, посвященные различным совещаниям, и т. д., некоторые фильмы о маневрах РККА (Борьба за Киев) и ряд других;

2) фильмы, имеющие в своей основе конкретные факты или события (частично или полностью происходящие или происходившие), показывающие эти явления не протокольно, а с авторской интерпретацией, отбором и трактовкой, но с сохранением реальных сочетаний элементов действительности. К этому виду можно отнести фильмы Гигант, Турксиб, Северный полюс, Седовцы, Киров, Имени Ленина, Ударом на удар, Могучий поток, Будем как Ленин, Одиннадцать столиц и ряд других;

3) фильмы, не связанные никаким конкретным фактом или событием, задуманные и выполненные только на основе авторских идей и представлений о тех или иных явлениях нашей действительности, ставящие своей задачей путем свободного сочетания различных элементов действительности, создать обобщенный образ определенных явлений нашей жизни. К таким фильмам относятся почти все картины документалистов: Человек с киноаппаратом, Весна, Сегодня, Колыбельная и фильмы-хроники—Жить зажиточно, Две лишних буквы, готовящийся к постановке День нового мира и другие.

Сопоставим теперь три вида хроникальных фильмов, намеченных вышеприведенной классификацией, с тремя примерами монтажа и мы увидим, что каждому виду фильмов помимо специфического подхода к явлениям действительности соответствует особый метод отбора элементов реальной действительности и особая манера их монтажного сочетания.

Зритель, идущий смотреть кинохронику и документальные фильмы, в большей мере преследует цели познавательные, чем эстетические. Он хочет видеть действительные факты и события, которые он сам лично увидеть и пережить не мог, которые он зрительно познает через хронику. Поэтому вера зрителя в документ, интерес его к хронике ослабевает, как только из области конкретного факта мы переходим в область абстрактной тематики, в область свободных сочетаний элементов действительности, лишающих зрителя его законного права познания и весьма сомнительно удовлетворяющих его чисто эстетически.

Какие же фильмы ближе к хронике, какие темы им соответствуют, какой метод может быть назван как ведущий? Если в свете этих вопросов мы снова сопоставим Седовцев с Колыбельной или расширим этот пример еще целым рядом фильмов (Имени Ленина и Две лишних буквы, Борьба за Киев и Ударом на удар), то мы сможем сделать следующие выводы: 1) хронике чужды и несвойственны абстрактные темы, не несущие в своей основе конкретного факта; 2) в основе хроникального фильма должен лежать конкретный факт из действительной жизни или событие; 3) работая над конкретным фактом, претворяя его в образное кинематографическое произведение, мы не имеем права нарушать реальное сочетание элементов, его составляющих, без риска нарушить правдивость и познавательное значение фильма.

Основной продукцией хроники должен наряду с журналом стать боевой короткий очерк, построенный на конкретном факте, несущий зрителю возможность яркого познания действительности, возможность увидеть в доходчивой, простой и правдивой форме замечательные дни нашей эпохи.

Диктор, текст, стиль

А. Агри

Звуковое кино вооружило художественную кинематографию речью. Музыка в звуковой фильм ничего принципиально нового не внесла. Музыкальное сопровождение немого фильма было и раньше. Теперь музыка записана на пленку, но она осталась попрежнему «сопровождением», тогда как речь изменила немой фильм принципиально. Немой заговорил. Появился диалог. Звуковой художественный фильм коренным образом отличается от немого построением сюжета и монтажом. Речь стала важнейшим элементом кадра фильма, органически связанным с действием. Изображение и речь слились. Сценарий звукового художественного фильма стал похож на пьесу. В нем диалог идет рядом с действием и органически связан с ним.

Если бы звуковое кино владело только одним музыкальным оформлением без живого слова, без речи, оно не поднялось бы на такую высоту. Речь, а не музыкальное оформление сделали немой фильм звуковым.

Художественное кино использует слово во всей полноте. Лучшие актеры драматических театров, мастера художественного чтения и дикции привлечены к работе над речью. Что видела от звукового кино кинохроника? Ничего, кроме звукового оформления: музыкального и дикторского. Слово не сделалось органической частью кинохроники, а речевым сопровождением, причем — внешним. Диктор — даже не конферансье, он только лектор, пояснитель и крайне хмурый рассказчик, хотя он нередко и ударяется в пафос. Синхронные съемки, в которых вместе с человеком снималось бы и его слово, отсутствуют. Пытались синхронно снимать, но получалось неважно и бросили этим заниматься. Заметили, что речь звучит фальшиво, что говорящие выглядят плохими актерами. Это верно.. Но вывод был сделан неверный: синхронные съемки совсем прекратили. Это ни на один шаг не продвинуло кинохронику вперед. Надо снимать, надо учиться, надо экспериментировать. Звуковые картины Дзиги Вертова показывают, как можно синхронно снимать.

Вопрос о синхронных съемках возникает как часть вопроса о показе человека в кинохронике, о сюжете, о драматургии. Слово диктует режиссеру новые приемы, требует от него новых знаний. Образ человека в немом хроникальном фильме обычно передается внешне и крайне поверхностно. В художественном немом фильме человек показан в разных положениях и отношениях с окружающей его средой. В хронике сюжет чаще всего построен не на людях, а на событиях, и человек там на первом плане. Если учесть, что живая речь до сих пор не коснулась кинохроники, то возникнет совершенно необычный вывод: наша звуковая кинохроника до сих пор продолжает оставаться немой, звук не обогатил ее живым словом, человеческой речью. Больше того, звуковая кинохроника по качеству монтажа, по выразительности кадров стала беднее немой кинохроники.

Единственное приобретение звуковой кинохроники — это дикторская речь, суррогат живой речи, отрицание диалога. Диктор вытеснил выразительность кадра, растянул монтаж, придал ему темпы своей речи и задержал развитие звуковой кинохроники. Диктор стал говорить за всех: за режиссера, за героев фильмов. Он захватил кинохронику и не выпускает ее из рук.

Диктор стал спутником немого кино и превратил его в объект своего покровительства и эксплоатации. Он отстранил своего немого спутника от действий, от участия в событиях. Диктор за него объясняется и действует за него.

Дикторский текст у нас — обычная печатная статья, которую диктор должен успеть прочесть и таким образом, чтобы она как-то подходила к изображению. Ничего больше.

Трудно вспомнить такой дикторский текст, который не является разъяснением со стороны. Один скромнее, с большим приближением к фильму, другие более развязно и без какого то ни было учета особенностей фильма, но все дикторские тексты стоят за кадром. Слово не связано с изображением органически, оно не смонтировано с кадром, а «пригнано» к нему.

Ни стиль письма, ни тема его не связаны с дикторским текстом. На экране кадры лыжников, несущихся с большой быстротой с горы; музыка дана в темпе фильма, а диктор, следуя своему тексту, говорит то, что не усиливает зрительного восприятия. Таких примеров множество. Автору неизвестен такой случай, когда бы стилистика дикторского текста подвергалась разбору и анализу. Ни стиль самого текста, ни соответствие его стилю фильма никогда никого не интересовали. Текст проверяют политически, идеологически, но не монтируют, не шлифуют, не обрабатывают. Дикторский текст до сих пор — это литература, и часто еще плохая, а не кинематограф. Он рассматривается не как часть фильма. Часто к писанию дикторских текстов привлекают людей, которые имеют очень слабое представление о кино. Нередко можно услышать от режиссера:

— Дикторский текст не мое дело. Закажите его и дайте мне готовым и пригнанным.

Автор дикторского текста в фильме участия не принимает и текст не монтирует, он только пишет. Пригонка текста — не монтаж. К готовому фильму прилаживают нужное слово. Если слов больше, чем это может поместиться, то их сокращают. В этом вся пригонка. О творческом росте звуковой кинохроники не может быть и речи при таком отношении к слову. До тех пор, пока советская кинохроника будет пригонять тексты, а не монтировать, до тех пор, пока она не разрешит вопросы синхронных съемок и показа человека, до тех пор звуковая хроника будет оставаться немой. На смену дикторским статьям должны притти монологи, диалоги, конферансы. Вместо дикторов нужны актеры, вместо пригонки текста — творческий монтаж слова.

Звуковая кинохроника должна найти свой язык.

События на озере Хасан

Кадр из кинохроники

Чапаевцы. 1919 г. Кадр из кинолетописи

Десант Красной Армии на Волге. 1919 г. Кадр из кинолетописи

„Великий невидимый“ кинохроники

Б. Яглинг

С появлением звука в кино наша хроника приобрела нового постоянного, всегда невидимого героя. В «великом немом» появился «великий невидимый» — голос диктора.

Как робок был он у нас в первые годы! Он учился говорить. Он боялся говорить. Он — живой человеческий голос — рабски подражал надписям немого кино. Он говорил: «На Красной площади» — и умолкал. «В колхозе имени Карла Маркса начался сев». «На заводе имени Кирова строится новый цех»...

В лучшем случае он служил подписью к фотографии. Больше от нашего «великого невидимого» ничего нельзя было добиться. Традиции немого кино душили его. Отсутствующим голосом он читал те же старые надписи. Стоило ли для этого изобретать звуковое кино?

В это время океанские пароходы привозили из Америки киножурналы, где опытный диктор трещал без умолку. Чаще всего это был известный радиоконферансье — талантливый импровизатор, чей голос был хорошо знаком многим миллионам американцев. Иногда его портрет с обязательной улыбкой (как известно, «сервис уис смайлс» — «обслуживание с улыбкой» — американский девиз) печатался на обложке киножурнала. Один из популярнейших людей Америки — это был развязный, грубовато остроумный и достаточно пошловатый рассказчик, умевший смешить, удивлять, а главное, ловко обманывать зрителя. Съемки голодного похода американских безработных он позволял себе, например, комментировать так:

«С хорошим завтраком на дорогу и всем, что понадобится в пути, голодные маршировщики под руководством коммунистов собираются на «Унион-Сквер» для поездки в Вашингтон. Эта молодежь старается шутить. В ином случае они могли бы и плакать. Но во всяком случае они хотят, чтобы их кто-нибудь услышал. Они не знают, зачем они едут, но несомненно они получат удовольствие от поездки. Счастливого пути, мальчики!»

Да, он был очень «квалифицированный», этот американский диктор! Мы спокойно признавали это. Мы говорили о нем так, как мог бы говорить судья о своем подсудимом — опытном аферисте.

Но мы задумывались. Почему этот прохвост так умело представлял ложь правдой, так ловко выполнял свое черное дело, а мы свою правду — самую великую и самую правдивую в истории правду — рассказывали с экрана столь косноязычно?

Мы не только задумывались, конечно. Мы в то же время искали. Искали новые формы, искали авторов — среди писателей и журналистов. Это помогало. Это помогло. Но не до конца, не совсем.

«Не нужно пробовать дважды горчицу, чтобы убедиться в том, что она горькая». Знание чужого опыта может предостеречь от ошибок.

Разбор и оценка дикторского текста хроникального фильма без фильма невозможны. Непонимание этого можно простить газетным рецензентам, но не работникам кинохроники.

Текст диктора к фильму нельзя читать без фильма. Это литературное произведение, но оно не может оцениваться как факт литературы, оно только часть целого, часть другого произведения, произведения совсем другого искусства — искусства кино. Функция текста — служебная. В кино диктор обслуживает фильм. Это очень немаловажная, но не основная роль.

Фильм как самостоятельное произведение начинает существовать с того момента, как в нем объединены изображение, слово, музыка, шумы. Причем объединены не физически, как некий конгломерат, а так, как может объединять химическая реакция, создающая качественно новое вещество. Фильм — органическое единство всех его элементов, требующих взаимного подчинения. В хроникальном фильме одна из наиболее подчиненных изображению ролей — роль диктора.

«Великий невидимый» хорош только тогда, когда его присутствие неощутимо зрителями, когда он не назойлив, культурен, хорошо осведомлен и, главное, не равнодушен, как не может

Зинаида Троицкая — начальник Московской Окружной железной дороги. Кадр из кинохроники

Перелет через Кавказский хребет. Оператор Н. Вихирев. Кадр из кинохроники

быть равнодушным каждый партийный человек.

Он становится нетерпимым, когда он малограмотен, провинциален (провинция, в нашем понимании, это не географическая точка, а точка зрения), когда он плохо информирован и когда он пытается заменить подлинную партийность дурным пафосом, обрушивая на зрителя каскады общих слов, вместо конкретного, связанного с изображением, рассказа. Он должен уметь вызвать у зрителя эмоцию, а не навязывать ему трижды прорепетированную свою...

В опере каждая партия написана для определенного голоса. Басу не поручают петь арию колоратурного сопрано.

В хроникальном фильме (если он — подлинное произведение искусства) у диктора — своя партия. Характер монолога, характер исполнения, его темперамент — должны быть локальными, отвечающими характеру фильма.

«Великий невидимый» должен перевоплощаться. Сколько фильмов — столько решений, столько характеров, столько перевоплощений. Это изобретательство, это — искусство...

В фильме Седовцы он полярный волк. Он говорит о своих героях сдержанно и любовно, скупо и нежно, по-мужски, как товарищ седовцев, съевший с ними не один пуд соли.

В Испании (Шуб и Вишневский) монолог диктора принадлежит южанину Но это совсем другой — не локальный, чужеродный для фильма материал. Испанский темперамент суррогатирован «Валите с республиканского неба!» Он подменен темпераментом черноморского «братишки».

В Северном полюсе и в Папанинцах характер выбран правильно. «Великий невидимый» хочет быть сурово эпичным. Но не удается! Он срывается, слишком часто становится на цыпочки.

А иногда мы и вовсе не слышим его. В фильмах Дзиги Вертова Три песни о Ленине и Колыбельная звучат только голоса видимых людей, персонажей фильма. В конце концов, диктор—условность, он не персонаж. Может быть использование его станет таким же анахронизмом, таким же свидетелем беспомощности автора, как роль «ведущего» в современной пьесе? Мы не торопились бы утверждать это. Не делает этого и сам Вертов. Он нашел правильное, хотя, разумеется, и не единственное решение.

Вообще хочется поставить крест над одним старым спором.

«Много или мало должен говорить диктор в советском хроникальном фильме?»

«Нужно учиться у американцев, киножурнал должен быть «разговорным», — требовали одни.

Другие создавали «теорию», по которой из советской кинохроники следовало совсем изгнать дикторский текст. Трудно сейчас вспомнить мотивы этой несуразной теорийки. Увы, она не только существовала, но даже повелевала кинохроникой.

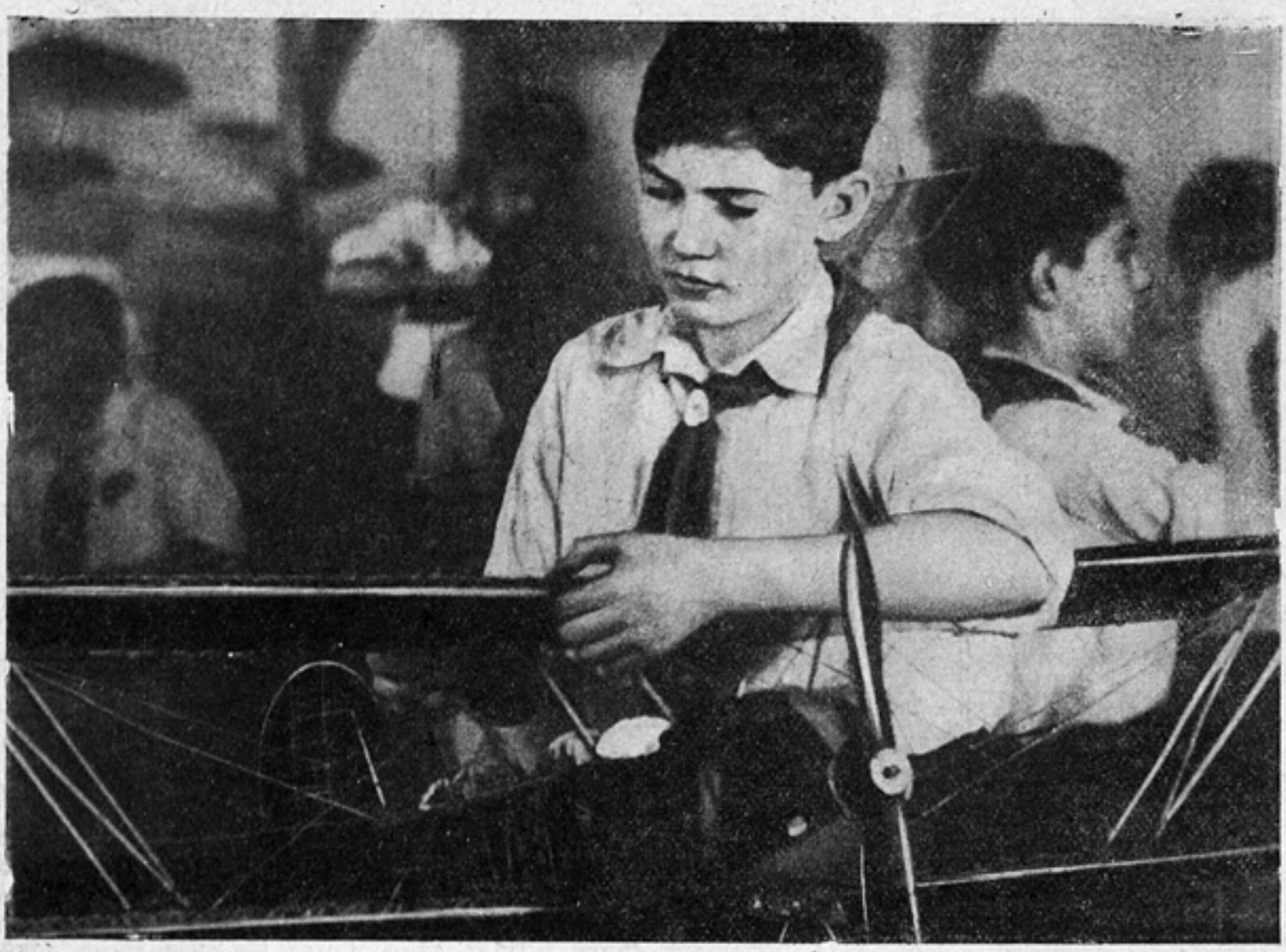
Нестоющим был весь этот спор! Забудем о нем. Действительность сама разрешила его.

Диктор должен говорить столько, сколько требует от него фильм. Иногда это будет много, иногда — мало. Но он должен всегда говорить свои слова, написанные для фильма, а не заимствованные из газеты. Ясные, простые, живые человеческие слова, какими люди говорят друг с другом.

Живое слово—что это за сила! Оно может радовать человека, поднимать его дух, учить его, воспитывать, оно может вести в бой...

Мужай и крепни, товарищ «великий невидимый»!

Герои Советского Союза С. Данилин, М. Громов и А. Юмашев на Щелковском аэродроме перед стартом. Кадр из кинохроники. Оператор В. Доброницкий



Искусство видеть мир

Татьяна Тэсс

Никогда не бывает так сильна жажда путешествия, как в детстве.

Первое путешествие от одной ножки стола к другой уже полно удивительных превращений и чудесных событий. Они разрастаются с каждым днем. Все помнят, вместилищем каких стран, приютом каких доблестных героев, тропой для каких диких и хищных зверей была наша комната в детстве. Все, о чем читали мы,—все появлялось здесь, рожденное волшебным даром воображения. Мы шли за капитаном Скоттом по скрипящему жесткому снегу, мы пробивались сквозь вьюгу вслед за Амундсеном, нас вел следопыт Кожаный Чулок по лесу между деревьев, повитых лианами, и черная пантера Багира, друг маленького мальчика Маугли, ждала нас за поворотом тропы, облизывая лапу, как большая кошка.

То, о чем рассказывали нам книги, мы умели видеть, ибо детству дан великий дар перевоплощения, свойственный только поэтам.

Вместе с книгами другом нашим было кино. Оно знакомило нас не только с героями, их мужественными делами и подвигами. Оно показывало нам мир. Мы уже могли не только превращать ножки стола в пальмы и подушки—в торосы. Мы могли увидеть своими глазами, как, разметав пышные прически, качаются пальмы, разомлевшие от жары, как опускается на аэродром самолет и из него выходит веселый летчик.

Для жадного детского воображения это всегда была огромная радость, чудесный подарок.

И поэтому понятно, каким богатством, какими возможностями может быть наделен не только художественный фильм для детей, а хроника, кинорепортаж, рассказ о действительной жизни—тот ковер-самолет, на котором можно перелететь из одного конца страны в другой, все узнать, все увидеть.

Работа над киножурналом для детей едва ли не труднее и ответственней, чем работа над обычной хроникой.

Здесь тоньше и отчетливей грани тематики, острее вопрос о сюжете, об увлекательности, о значении и смысле того или иного экскурса.

◇

Киножурнал Пионерия делит свои темы в основном на три категории. Их можно было бы определить так:

1) познавательные,
2) информационные и
3) темы, посвященные путешествиям.

«Юные авиамоделисты». Оператор Р. Гиков. Кадр из кинохроники.

Слабее всего в журнале делается информация. Она часто излишне элементарна, статична, «дана в лоб».

Разберем для примера № 9 журнала Пионерия за 1939 год.

Он начинается эпизодом Лагерь открыт, — об открытии пионерского лагеря испанских ребят под Москвой. Весь эпизод, снятый оператором Доброницким, развертывается вяло, без выдумки. Это информация и при том очень сухая, сообщение для сведения, не больше. Может быть здесь стоило бы показать самодеятельность маленьких испанцев, народные испанские танцы, которые они так чудесно пляшут, дать музыку, пение...

Впрочем, самодеятельность, как выяснилось, тоже можно дать в порядке «сообщения для сведения». Это мы видим на примере эпизода Искусство башкирских ребят, снятого оператором Семеновым. Он сделан так же вяло и статично. В этом плане даны и другие эпизоды, в номере, несколько расцвеченные показом Московского зоопарка, где очень уж выигрышен и приятен сам материал.

И вдруг сразу очень хороший кусок: В приемной у доктора. Оператор Рымарев снял приемную ветеринарной поликлиники. Снято это весело, легко и приятно. Приемная, полная смешно и трогательно показанных больных животных. Сестра, которая вежливо приглашает:

— Гражданка с козами, пожалуйте к доктору...

И гражданка, которая ведет к доктору робких и изящных коз. Больная кошка с томной мордой. Белка в черных очках, которую облучают «горным солнцем». Все это снято со вкусом и выдумкой; незначительная, по существу, тема сразу стала центром всего выпуска.

◇

Если мы разберем № 15 журнала за 1939 год, — мы видим такое же явление: информация значительно слабее другого материала. Но вот на экране появляется эпизод На остров Генриэтты. Обычно в монтажном листе указывается местность, в которой был снят эпизод. В эпизоде На остров Генриэтты помечено: 82 параллель северной широты.

Само по себе это уже звучит увлекательно. И надо сказать: то, как оператор Кричевский снял этот маленький эпизод, — очень явственно показывает его хороший вкус. Здесь есть подлинная романтика путешествия, она прочувствована и сохранена,—это особенно ценно. Полет летчика Черевичного, строгий и торжественный пейзаж, ощущение движения, ощущение сложности и опасности перелета, прелесть далекой и суровой земли, открывающейся нашим глазам...

Это и есть тот «ковер-самолет», которым может стать киножурнал для детей. Мы летим вместе с ним, — новые страны, новые дни открываются нам...

Как пример «игры в путешествие», перенесенной на экран, стоит привести эпизод Северный полюс из № 3 за 1940 год. В эпизоде показан пионерский «Клуб Арктики».

Внимание, путешествие начинается! Лектор рассказывает пионерам о подвиге смелых,— и мы видим льды, седое злое небо, колючий снег, мы видим грозную и величественную природу, которая окружала героев. Каким умным и умелым помощником воображению стал сейчас экран!

В эпизоде взята мысль правильная, хотя и не совсем еще доведенная до конца. Путешествие дано так осязаемо, движение показано настолько вплотную, что мы — уже не зрители, мы как бы участники, совсем рядом, совсем близко к событиям. В эпизоде есть тот элемент игры, который всегда радует и увлекает.

Бесспорно увлекательна, несмотря на некоторую бедность и скупость в подаче материала, и такая тема, как На подводной лодке.

Эпизоды, посвященные школе в Львове и первому пионерскому отряду в Белостоке, интересны прежде всего своим материалом и новизной. Но сняты они примитивно и без выдумки.

В одном из старых номеров Пионерии — в № 9 за 1936 год — очень хорошо дан материал из категории так называемых «познавательных». Называется он Неутомимый шелкопряд.

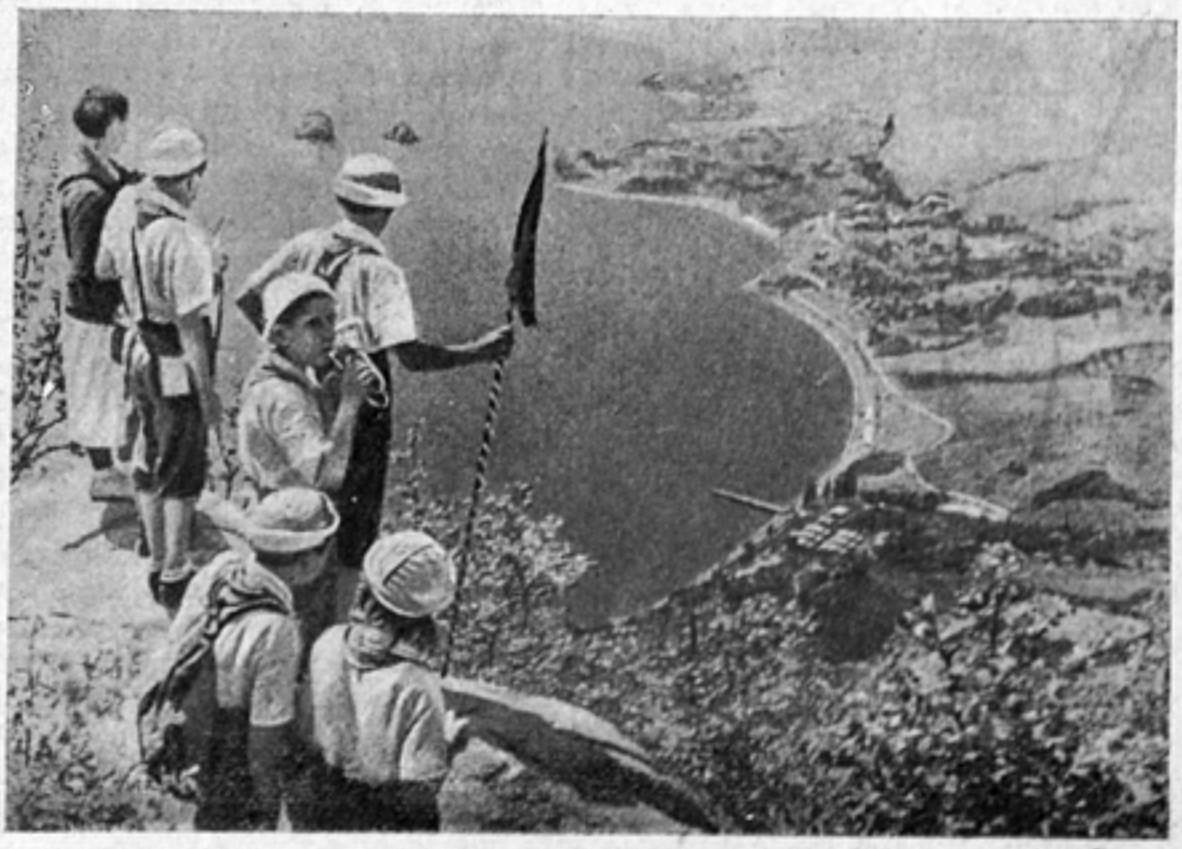
Весело, интересно и нарядно показана в эпизоде башкирская шелкопрядная станция. Гусеницы, величиною с экран, ползут по резному, узорчатому листу. Подымаются огромные мохнатые бабочки, вращая глазами, посаженными на длинные подставочки. Нежные коконы сбрасывают в корзину,— и вот она, первая шелковая нить.

Вообще этот номер можно признать удачным. Почти весь материал в нем сделан хорошо. Очень занятно показана оператором Ковальчук детская железная дорога в Днепропетровске. Начальник станции, строгий ДС с косичкой и голубыми глазами, весьма серьезно пишет кудрявому пассажиру разрешение на проезд в поезде собаки:

«Пропустить Джимку до вагону».

Поезд бежит через двенадцать мостов и тоннель имени Пушкина, вдоль деревьев, раздуваемых ветром, вдоль теплой и влажной травы, по дороге, залитой солнцем — и ехать в таком поезде, вероятно, в самом деле очень приятно и весело. Эпизод получился полнокровным, хорошо связанным.

«Артек». Оператор М. Глидер. Кадр из кинохроники



◇

При просмотре многих номеров Пионерии возникает вопрос: нужно ли так широко показывать на экране самих ребят?

Пожалуй, правильнее будет давать их только в плане действия, тогда, когда каждый из ребят делает на экране какое-то свое дело, когда он органически связан с сюжетом. Весьма продолжительное пребывание на экране одной маленькой школьницы оправдывается только тем, что она очень интересно и значительно, хотя и с чересчур взрослым декламационным пафосом читает популярное стихотворение «Дубовый листок» Лермонтова.

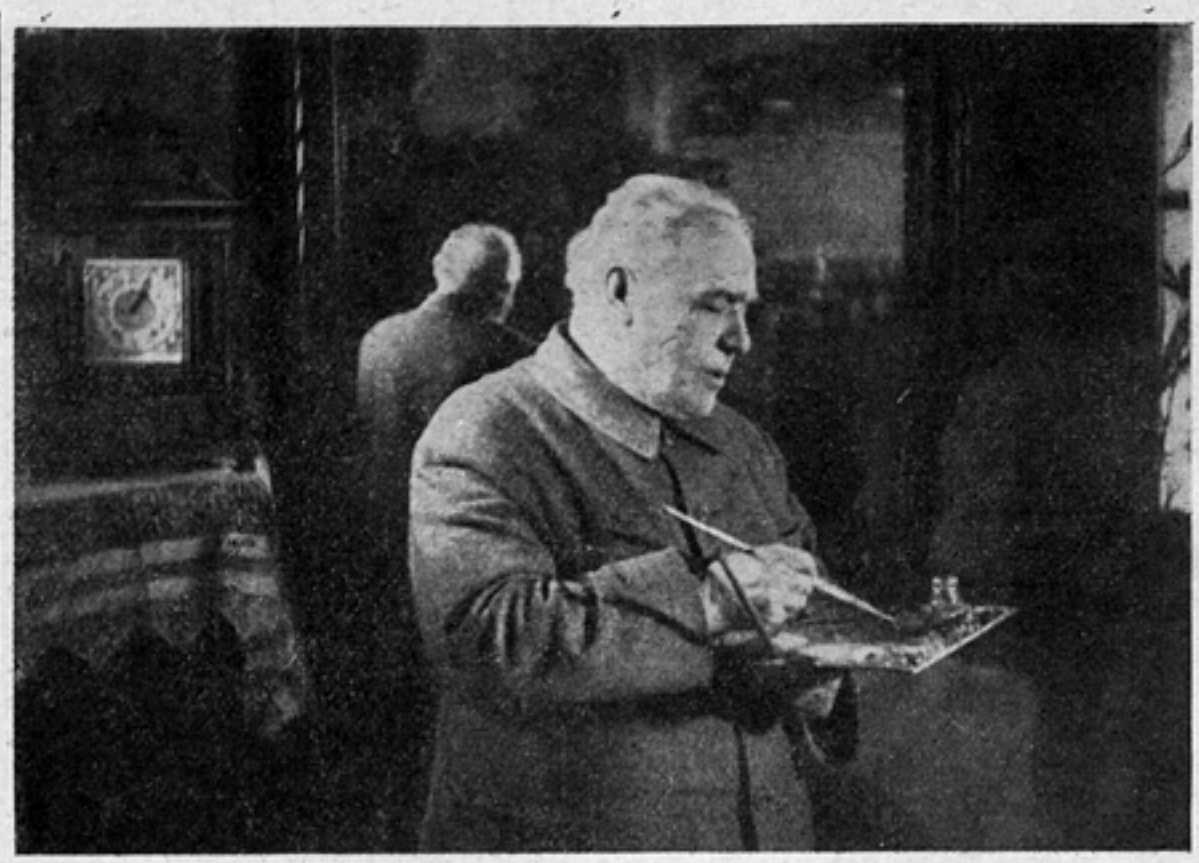
Поменьше статики, совсем не надо позы. Поменьше дидактики, нравоучительного дикторского тона. Так ли уже надо, например, в эпизоде Лов дельфинов объяснять, что дельфин — морское животное и питается главным образом рыбой? Пожалуй, любой школьник знает это и без диктора.

Нужно точно ощущать своего зрителя, его вкусы и восприятие, его интересы. Не надо показывать маленькому зрителю холодный, чужой ему материал, но не надо и пригибаться к этому зрителю и лепетать над его ухом голубые слова. Нужно найти какое-то веселое равенство, чувство товарищества со зрителем — и тогда киножурнал Пионерия будет по-настоящему хорошим. И нужно стремиться к тому, чтобы ничто не ускользало от операторов, и каждое событие было дано в той правдивой его яркости и полноте, в которой оно действительно происходит в нашей стране.

◇

Надо сказать, что журнал создается в нелегких условиях. Зритель, конечно, не обязан знать это, он воспринимает только то, что ему показывают на экране. Но мы-то это знаем. Материал, присылаемый с мест, зачастую мал и беден. Надо применять много изобретательности и настойчивости, надо обладать подлинной любовью к делу, чтобы скроить из присылаемого связное и увлекательное повествование.

Эти качества у людей, делающих журнал, безусловно есть. Его не делают равнодушными руками, далеко нет. И это залог того, что журнал Пионерия будет расти и становиться все полнее, все точнее, все увлекательней.



Киножурнал „Советское искусство“

М. Лучанский

Не случалось ли вам, читатель, глядя на хроникальные фильмы, ловить себя на мысли, что работники кинохроники порой сами не отдают себе полного отчета в силе и действии оружия, врученного им в руки?..

В самом деле, кинохроникеры — режиссеры и операторы — обладают счастливой возможностью отображать на пленке бесконечно богатую и бесконечно содержательную советскую действительность, показывать широчайшей аудитории (показывать творчески, т. е. продуманно!) подлинные «куски жизни».

Эти возможности показывать подлинные куски жизни при помощи звукового кино различны и своеобразны для каждого из многочисленных видов советской кинохроники.

Особенно специфичны, думается, задачи работников ежемесячного киножурнала Советское искусство. Уже одна возможность знакомить широчайшего зрителя с творчеством виднейших художников советского искусства — мастеров театра, живописи, скульптуры, архитектуры и т. д.— представляет чрезвычайно благодарную задачу. При этом выпуски киножурнала Советское искусство должны быть адресованы, кажется нам, в первую очередь многомиллионному зрителю периферии, лишенному возможности увидеть лично всех лучших представителей советского искусства или все их лучшие произведения.

Больше того. Аппарат советского хроникера-«искусствоведа» проникает туда, куда вообще глаз рядового зрителя часто проникнуть не может. Дело в том, что каждый мастер советского искусства выносит на публику — в зрительный зал, на выставку, на площади городов — только результат своего художественного труда — театральную роль, балетный номер, картину, статую и т. д. Операторы же киножурнала Советское искусство попадают туда (они должны делать это значительно чаще и настойчивее, чем это делается теперь!), где художественное произведение создается и вызревает — к моль-

---

Художник В. Пчелин за работой над новой картиной. Кадр из киножурнала

берту художника, к станку скульптора, к инструменту композитора.

В литературном обиходе и у широкого читателя уже давно пользуются большой и заслуженной популярностью книги типа «Как работал Лермонтов», «В творческой мастерской Островского», «Как писал Чехов» и другие аналогичного типа. Мы далеки от предложения целиком и механически перенести методы этих книг в область другого искусства и применить их к другой творческой «специфике». Но в известной мере возможно, допустимо и, пожалуй, полезно расширить знакомство широкого советского зрителя со сложной творческой лабораторией мастеров советского искусства, показать ему не только результаты их работы, но, в основном, и некоторые ее методы, приемы.

Кое-какие попытки в этом направлении киножурнал Советское искусство делает, но, как увидим, — только кое-какие.

Рядом возникает другое замечание. Все последние выпуски производства Центральной студии кинохроники включают в себя только московские сюжеты, показывают события художественной жизни, происходившие только в Москве. А Ленинград с его театрами (в частности, балетом), Академией художеств и т д.? А другие крупнейшие культурные центры СССР?

Если журнал общей кинохроники — Союзкиножурнал — выходит с сюжетами из всех концов СССР, то и киножурналу Советское искусство необходимо показывать художественную жизнь не одной только Москвы, разумеется отводя ей то почетное место, которого она по праву заслуживает.

◇

Эти и ряд других соображений возникают у зрителя, когда он знакомится с последними выпусками хроникального журнала Советское искусство.

Здесь возникает первое «но». Киножурнал, как и всякий журнал, достигает своей цели («издание периодическое») лишь при условии известной оперативности, иначе говоря — своевременного выхода. Вчерашняя газета, как черствая булка, теряет большую часть своей питательности и... вкуса. Между тем, в десятых числах апреля нам в Москве показывали в качестве последнего, самого «свежего» выпуска еще № 1, январский, киножурнала. Что же сказать о массовом зрителе Советского искусства, особенно периферийном, на которого, повторяем, в первую очередь должен быть ориентирован этот киножурнал и для которого он представляет наибольший интерес?..

Работники общего Союзкиножурнала уже добились трехдневной периодичности и сравнительно небольшого запоздания в выходе его на экран. Не мешало бы советскому искусству, запечатленному на пленке, поспевать за всей советской жизнью... запечатленной на пленке в СКЖ.

Люди, близкие к выпуску Советского искусства, жалуются на организационно-материальные затруднения, связанные с выходом этого киножурнала, на непонимание некоторыми творческими работниками важности специального киножурнала, посвященного их деятельности. Все эти вопросы должны быть организационно разрешены (может быть, при помощи органов, руководящих жизнью советского искусства). Иначе киножурналу Советское искусство грозит явная опасность превратиться в некую кинокнигу, может быть, документирующую ряд явлений советского искусства, но лишенную основного качества, интересующего широкого зрителя, основного признака периодического издания — свежести и оперативности.

◇

Октябрьский выпуск (№ 10/19) Советского искусства за 1939 год (режиссер С. Бубрик, оператор С. Семенов) был посвящен живописным произведениям советских художников к приближавшемуся шестидесятилетию товарища Сталина. Режиссер и оператор применили прием, используемый для аналогичной цели в научно-учебных фильмах (например, в Памятниках Бородина, Третьяковской галлерее и других), прием постепенного перехода к отдельным деталям картины, часто ускользающим от внимания зрителя при общем взгляде на картину. Произведения, показанные в этом киножурнале, воссоздают раннюю революционную биографию товарища Сталина и освещают важнейшие политические события советской страны — от начала первой пятилетки до исторического доклада товарища Сталина на VIII Чрезвычайном съезде советов.

◇

Следующий, ноябрьский выпуск (№ 11/20) режиссера М. Варейкис и оператора С. Семенова знакомит зрителя с лауреатами всесоюзного конкурса артистов советской эстрады.

И здесь (частично) объектив киноаппарата не ограничивается простой фиксацией выступающих артистов, но, снимая их с разных точек и разными планами, раскрывает новые возможности хореографического искусства. Так, в танцовальном номере Анны Редель и Михаила Хрусталева «После карнавала» журнал удачно подчеркивает отдельные детали танца, так сказать, его интонации и мимику. Запоминаются кадры полузаснувшей от усталости на полу танцовщицы-Редель, снятые крупным планом и передающие эту часть номера ярче, чем он обычно воспринимается с эстрады.

Зато решительный протест вызывают съемки двух лауреаток, поющих романсы. Сняты они в большинстве крайне ординарно, во весь рост, мало выразительно или... просто скучно. Между тем мы знаем образцы великолепной съемки поющего лица в советских и заграничных художественных фильмах, в которых передана мимическая игра актрисы или актера, с большой драматической экспрессией доносящие содержание вокального произведения.

Правда, эти недостатки съемки поющих и играющих артистов частично исправлены в следующем № 12/21 Советского искусства (режиссер С. Репников с группой операторов), посвященном мастерам искусства — депутатам местных советов А. Б. Гольденвейзеру и Розе Тамаркиной.

Но в этом выпуске бросается в глаза другой недостаток, сильно снижающий художественное воздействие киножурнала на зрителя. Народный артист СССР Л. М. Леонидов показан у себя дома и на занятиях в Государственном институте театрального искусства, где он руководит режиссерским факультетом. К удивлению зрителя, в кадрах, показывающих занятия Леонида Мироновича с его учениками, он слышит один только... дикторский текст, а не живой голос самого Леонидова, роль которого сведена таким образом только к «позированию» перед аппаратом и пассивной жестикуляции.

Кстати о дикторском тексте. Как правило, весь текст во всем киножурнале, объединяющем разнородные сюжеты, разные жанры искусства, разных исполнителей и исполнительниц, читает один диктор (мужчина). Не следует ли авторам киножурнала Советское искусство ввести для чтения текста каждого выпуска двух или даже трех дикторов (мужчин и женщин), чтобы звуковая сторона журнала, его язык, играющие столь важ-

ную роль, стали более разнообразными и выразительными? Это давно уже сделано в разных формах смежных областей художественно-пропагандистской деятельности, к которым больше всего тяготеет кинохроника, — в радиоинформации и в печатной газете. В радио, «газете без бумаги», как правило, выпуски новостей читают два, даже три голоса. В печатной газете идейно-тематическое выделение разных частей материала, акцент на его важнейших частях, производится самыми разнообразными средствами внешне выразительной подачи: разными шрифтами («игра шрифтов»), разными форматами набора и т. д. Мы не настаиваем на этом предложении как на единственно решающем, но ясно, что над звуковой стороной киножурнала Советское искусство, в частности дикторским текстом, следует еще немало поработать.

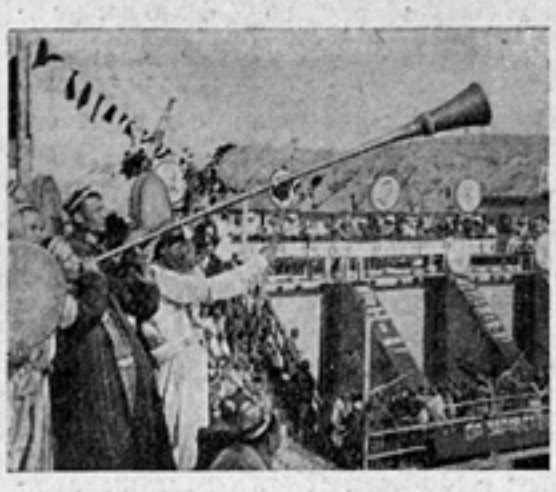
Но вернемся к выпуску Мастера искусств — депутаты местных советов. Оба депутата-музыканта — и А. Б. Гольденвейзер и Роза Тамаркина — показаны в нем только в плане их производственной работы (педагог и ученица). На общественно-депутатскую часть их деятельности в выпуске нет и намека. Таким образом заголовок этого киножурнала почти потерял всякий логический смысл. Скупо показав двух мастеров-депутатов, режиссер заполнил остальной метраж музыкальными номерами, снятыми не слишком выразительно.

◇

Несколько лучшее — и по тематическому содержанию и по художественному выполнению — впечатление производит последний из выпусков Советского искусства — январский номер этого года (режиссер М. Варейкис, операторы В. Доброницкий, Д. Рымарев, А. Щекутьев).

В нем показаны художник Денисовский, работающий над картиной «Товарищ Молотов — секретарь редакции «Правды» (1912); отметивший сорокалетие творческой деятельности композитор Р. М. Глиер, работающий сейчас над новой оперой для Узбекского оперного театра; скульптор С. Тавасиев, лепящий конную статую М. В. Фрунзе; народный артист СССР В. И. Качалов, 11 февраля этого года получающий приветствия со всех концов Союза в день своего 65-летия и работающий над ролью Вершинина для новой постановки «Трех сестер» в Художественном театре; солистка балета Большого театра Союза ССР Ольга Лепешинская в новой роли в «Дон-Кихоте» (показаны вариации).

Многие недостатки предыдущих выпусков Советского искусства



Открытие плотины Большого Ферганского канала им. тов. И. В. Сталина. Кадр из фильма «Могучий поток»

в этом номере уже исправлены. Так, В. И. Качалов, в отличие от поневоле «позировавшего» Л. М. Леонидова, сам читает монолог Вершинина из второго акта «Трех сестер», и несравненный качаловский голос, льющийся с экрана, доставляет зрителю подлинно художественное наслаждение.

Однако и здесь не все снятое находится еще на той высоте, на какой

Нар. артистка СССР В. Барсова в клубе работников искусств. Кадр из кинохроники

Национальный театр. Кадр из журнала «Советское искусство»

хотелось бы видеть материал Советского искусства. Так, Р. М. Глиер, занятый работой над новой оперой, снят, думается нам, в излишне парадном виде. Съемка производит впечатление инсценированной и представляет сложный творческий процесс в слишком законченном, результативном виде. Из биографии композиторов известно, что процесс рождения музыкальных произведений доставлял своим авторам гораздо больше трудностей, протекал в более рабочей обстановке, чем та, которая показана в фильме...

◇

Такие соображения и замечания возникают после просмотра нескольких фрагментов, передающих жизнь советского искусства, показанную режиссерами и операторами кинохроники.

Огромное культурно-политическое значение дела, которое они вместе со всей кинохроникой делают для десятков миллионов советских зрителей,— бесспорно.

Хочется только, чтобы советские хроникеры-«искусствоведы», работающие над материалом одной из интереснейших областей советской культуры, в свою очередь проявили максимум выдумки, поисков новых выразительных приемов, творческой смелости. Этим выпуски Советского искусства пока еще похвастать не могут. Они находятся скорее в стадии ученичества, чем в стадии законченного мастерства. Между тем задачи киножурнала Советское искусство будут неминуемо расти и усложняться параллельно с общим ростом непрерывно совершенствующегося советского искусства.

Советские художники из года в год создают новые произведения в разнообразных областях искусства, во всевозможных жанрах — старых и возникающих на наших глазах. Лучшие из этих произведений должны быть донесены при помощи хронико-документального киножурнала Советское искусство до самых широких слоев советского народа, любящего и ценящего свое, идущее к коммунизму, искусство, его рядовых работников и его выдающихся мастеров.

Хочется, — не правда ли, читатель? — чтобы новые выпуски киножурнала Советское искусство сами сделались явлением советского искусства — не только по своему названию и материалу, но и по творческим достоинствам, искусством без кавычек...

Опыт работы над „Могучим потоком“

Б. Небылицкий, Л. Варламов

Полнометражные документальные фильмы обычно разделяются по нескольким жанровым признакам. Главнейшие их виды — фильмы событийные, фильмы-очерки, этнографические и другие.

К событийным фильмам относятся такие работы, которые воссоздают на экране определенное событие в его главных проявлениях.

Примером таких работ являются фильмы Первомай и Парад молодости (авторы М. Слуцкий и Ф. Киселев).

Характерными для фильмов-очерков более обобщенного типа, не связанных непосредственно с определенным событием, являются Будем как Ленин (автор М. Цейтлин), Горняки (автор В. Гейман), Наша Москва (авторы М. Кауфман и Б. Небылицкий) и другие.

Художественно-документальные фильмы этого типа — наиболее трудный жанр кинохроники.

В некоторых фильмах объединяются черты событийных и очерковых фильмов.

В Могучем потоке объединены черты событийных и очерковых кинофильмов.

Вопреки традиции мы старались разработать драматургическую основу фильма, показав основные предпосылки строительства, цели и средства строителей, энтузиазм народа, отдельных строителей — словом, в пределах наших средств выразительности сделать фильм взволнованным рассказом, образным и в то же время документальным произведением.

Комитет по делам кинематографии предложил нам сценарий писать на месте. Мы близко познакомились с материалом, можно сказать вжились в него. Нам удалось сравнительно быстро разработать сценарий настолько точный, что фильм Могучий поток полностью снят по нему от первого до последнего кадра. В документальных фильмах это происходит крайне редко.

Как строился сценарий?

Вода — величайшее народное богатство Узбекистана (как и всех среднеазиатских республик). Огромнейшие площади плодородных лессовых земель не представляют никакой ценности, если нет достаточного количества воды, чтобы их оросить. Кто владел водой, тот являлся хозяином земли, всех ее продуктов.

В документальном фильме мы не могли осветить исторически борьбу за воду в Узбекистане. Мы решили в начале фильма дать краткую экспозицию, подчеркивающую значение воды для Узбекистана.

«Веками боролся узбекский народ с неумолимой пустыней...»

Фильм начинается с выжженной солнцем пустыни. Пересохшие арыки — руины разрушенных временем, брошенных людьми кишлаков. Сухая, потрескавшаяся, безводная земля. Высохшие от безводья поля и тут же — пышная зелень байских и эмирских садов. Мы останавливаем внимание зрителя на дворцах, утопающих в зелени, вокруг которых всегда в арыках журчит прозрачная вода.

Кадр из документального фильма «Могучий поток». Режиссеры Л. Варламов и Б. Небылицкий. 1939 г.

Советская власть превратила воду в народное достояние. Громадные средства вкладываются советским государством в ирригационное строительство. За 15 лет созданы огромные мощные ирригационные сооружения: плотины, водосбросы, каналы, распределители. Вода идет на колхозные поля. Узбекские хлопкоробы собирают невиданные в мире урожаи. Но благополучие колхозников не задерживает развития их инициативы, работы пытливой мысли, рождения мечты. Не от бедности мечтали колхозники о Большой воде, а от богатства, от желания применить свои силы для благо социалистической родины, от желания вырастить еще больше хлопка, добиться еще более высоких урожаев.

Мечта о Большой ферганской воде веками переходила от поколения к поколению.

Эпизод «чайхана». В тени деревьев, над мирно журчащим арыком старик поет песню о народной мечте. Лирическая мелодия, в оркестровке которой слышны ритмические перезвоны дутары, сопровождает рассказ.

...Нарын, Сыр-Дарья, многоводны,
Стремительны и широки,
Но тщетно мечтает о влаге
Голодная степь у реки.
Свободной земли у нас много,
Но губы сухие у ней,
Потрескавшиеся от зноя,
От невыносимых лучей
О, если б канал многоводный...

Летом прошлого года колхозники Ферганской долины решили претворить народную мечту в жизнь. Они постановили в 45 дней построить Большой Ферганский канал длиною в 270 километров. Партия, правительство и лично товарищ Сталин одобрили инициативу колхозников.

Противопоставляя безводие декхан изобилию воды у баев, сопоставляя мечту народа с реальной жизнью, мы подошли к волнующей нас теме вплотную.

Такое вступление позволило отказаться от обычных достаточно примитивных приемов экспозиции темы. Оно заставило нас искать и соответствующую по характеру концовку. Концовка была разработана в форме торжественного финала, как заключительный аккорд симфонии, символизирующий изобилие и плодородие. Огромные карнаи трубными звуками возвещают торжественный момент. Шлюзы канала приподнимаются. Могучий поток воды устремляется по руслу канала. Путь воды усыпают цветами. Танцуют узбекские девушки. Весело гремят оркестры. Вода — мутная, желтоватая, но несущая огромную силу жизни, — несется по новому руслу. Словно кровь по артериям растекается она по жаждущим полям, бешено мчится по перепадам, искрясь на солнце и разбрасывая миллиарды сверкающих капель. И точно так же, как вода, льется поток хлопка, поток яблок, арбузов, дынь и винограда. Трещины земли жадно впитывают живительную влагу с далеких Тянь-шаньских гор. Выжженную солнцем пустыню заливают могучие потоки воды. А когда вода медленно исчезает, на этих местах появляются цветущие хлопковые поля.

Средняя часть фильма — т. е. собственно строительство канала — конструктивно укладывалась на место и являлась последовательно развивающимся событийным материалом, который в хроникальных фильмах обычно заменяется сюжет.

Но мы хотели, чтобы даже эти простые документальные съемки являлись волнующими документами о великом народном деле, о великом сдвиге в психологии людей. Мы разработали ряд эпизодов, разыскивая их зачатки в огромном материале строительства. Помощь партийных организаций на строительстве позволила нам разработать и снять ряд эпизодов, которые были отмечены, как наиболее удачные места фильма (Хидыров, Синявский, поход, и др.). Так обстояло дело с драматургией фильма или, как мы ее называем на кинохронике, конструкцией.

Важную роль в создании фильма занимала для нас его изобразительная трактовка. Характер рисунка должен быть мягким, но не размытым. Тональность фильма должна иметь широкую гамму.

Богатства оттенков мы рассчитывали добиться применением не очень густых светофильтров и незначительной передержкой на крупных планах (короткая гамма тонов после контратипирования для массовой печати сокращается еще более, уничтожая все достижения оператора).

Опыт Могучего потока лишний раз убеждает нас в необходимости добиваться в негативе большей мягкости, возможно большего количества тонов.

При среднеазиатском солнце достичь широкой гаммы было очень трудно; поэтому, разрешив вопрос о подборе фильтров, мы обратили самое тщательное внимание на экспозицию, за которой вели тщательное наблюдение.

Общим тоном фотографии с преобладанием светлых тонов мы хотели подчеркнуть радость созидательного труда.

◇

От операторского состава потребовалась большая подготовительная работа по подбору фильтров.

После экспериментальной работы мы остановились на фильтрах: «ГОМЗ-3» для общих, «ГОМЗ-2» для крупных планов, «ГОМЗ-1» для теневой стороны. Все это для пленки «Изопанхром». Для общих планов мы добивались нормальной экспозиции, для крупных — небольшой передержки.

Фильм нельзя перегружать музыкой. Нужно было изыскать возможности наибольшего использования оправданных пауз. В музыке мы решили сохранить ориентальные мотивы, выбирая мелодичные содержательные отрывки, компилируя музыку композиторов одного направления (дирижер и музыкальный оформитель А. Ройтман).

После торжественного марша (музыка А. Александрова) музыка должна была подчеркнуть унылые безжизненные пейзажи, разрушенные кишлаки и т. д.

Эту задачу решил композитор Вано Мурадели, при очень ограниченной оркестровой палитре сохранивший национальный колорит узбекской музыки.

◇

В документальном фильме слово является важным средством эмоционального воздействия.

Некоторые наши прошлые картины были перегружены дикторским текстом. В них дикторский текст не имел многообразия оттенков, зачастую рассказывал то, что зритель воспринимал без особого пояснения; часто текст настолько перегружал фильм, что воспринимался как неумолчная болтовня, и ряд чрезвычайно необходимых для фильма сведений тонул в водопаде бессодержательных фраз.

От такого текста мы решительно отказались. Мы добивались того, чтобы текст лишь образно дополнял кадры там, где это действительно вызвано необходимостью. Мы стремились всячески разнообразить форму дикторского текста — от стихов и до прозы и характер его подачи. Пришлось тщательно работать над каждой фразой, приводя ее к простой, выразительной и лаконичной форме.

В спорах о документальном фильме

И. Копалин

В сборнике «20 лет советской кинематографии» Эсфирь Шуб выступила со статьей «Документальное кино». Статья эта, претендующая на некий анализ развития и состояния хроникально-документальной кинематографии в СССР, вызвала разочарование творческих работников хроникального кино. Эта статья демонстрирует полнейшую неосведомленность ее автора о положении документального кино, преуменьшает рост кинохроники и ее мастеров. Оперируя фильмами большой давности: Одиннадцатый, Страна Советов и т. д., тов. Шуб неправильно ориентирует читателя, вычеркивая из списка документальных фильмов ряд выдающихся произведений, созданных в последние годы и широко известных всей нашей стране.

Статья обходит молчанием всю ту огромную борьбу, которая ведется за качественный рост документального кино, за развитие жанров этого вида киноискусства, за рост мастерства.

Попытаемся хотя бы коротко посмотреть на путь, пройденный документальным кино, и рассказать о подлинном, настоящем положении документального кино на сегодня.

Когда мы говорим, что советская кинохроника родилась в огне гражданской войны, мы можем смело говорить, что в огне гражданской войны родилась и советская документальная кинематография.

Советский зритель запомнил имена операторов Тиссэ, Ермолова, Лемберга, Гибера, Новицкого, снимавших на фронтах гражданской войны. На материалах репортажа с фронта создавались первые советские документальные фильмы, делались первые попытки создания нового жанра киноагитплаката.

Эти поиски продолжал и блестяще развивал Дзига Вертов в своих дальнейших работах, создавший в 1922 году свою первую Кино-Правду.

Кино-Правда уже утверждала новый вид киноискусства, искусства документального кино. Это была не просто хроника, не просто отображение событий и фактов, происходящих в стране, — это была попытка художественного обобщения фактов, попытка создания нового публицистического документального советского фильма.

Такие работы Вертова, как Ленинская Кино-Правда, как Шагай, Совет!, Шестая часть мира, Симфония Донбасса и другие, при наличии ошибок творческого метода, все же не только утверждали и развивали советское документальное кино, но и обогащали развитие всей советской кинематографии.

Острота подачи материала, смелость и оригинальность приемов, блестящий монтаж, особенно в фильме Ленинская Кино-Правда, послужили тем уроком, который хорошо и правильно усвоили многие мастера советской игровой кинематографии.

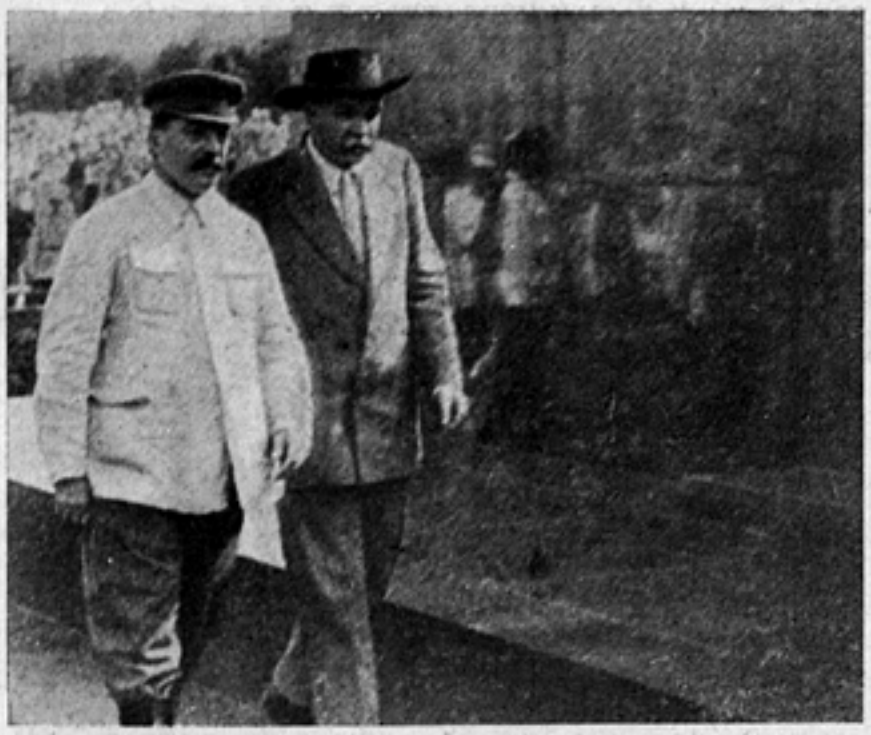
Можно смело сказать, что весь дальнейший рост и развитие советской кинохроники и документального фильма целиком базируются на опыте работы «киноков» (документалистов), используя и совершенствуя их приемы съемки, монтажа и построения фильма. В то же время этот рост, это развитие документального фильма опрокинуло, разбило и изжило всю вздорность и ошибочность теоретических утверждений «киноков». И именно, освободившись от этой шелухи, последние работы Вертова Три песни о Ленине, Колыбельная и другие засверкали всеми красками блестящего мастерства и идейной насыщенностью.

Работы Эсфири Шуб, создавшей в 1926 году свой первый документальный фильм Падение династии Романовых, и последующие ее фильмы (Великий путь, Страна Советов), имели большое значение для развития документального кино: они, во-первых, утверждали в кино особый жанр историко-документальный, а во-вторых, подняли значение работников хроники и документального кино как летописцев истории, фиксирующих величие наших дней для грядущих поколений.

Советская кинохроника выросла в огромный коллектив, преданный своему делу, стала важнейшим политическим, боевым участком советской кинематографии.

Достаточно бросить беглый взгляд на пройденный путь, чтобы убедиться в том, как велик рост советского документального кино и кинохроники за эти годы.

На открытии Турксиба. Оператор В. Ешурин. Кадр из хроники



И. В. Сталин и А. М. Горький в день физкультурного парада. 1934 г. Кадр из кинохроники

В годы первых сталинских пятилеток советская кинохроника и документальное кино оперативно включались в работу как активнейшие помощники партии на ответственнейших участках.

В этот период на крупнейших стройках страны работали так называемые выездные редакции Союзкинохроники, не только выпускавшие периодически киножурналы на местном материале, но и создававшие различные жанры документальных фильмов: агитки, киноплакаты, киноочерки, фельетоны, посвященные актуальным проблемам той или иной стройки.

В этом плане надо отметить большую работу, проведенную режиссерами Кармазинским, Гуровым, Бубриком и другими. Созданный в свое время кинопоезд исколесил по нашей стране тысячи километров, выезжая на важнейшие участки социалистического строительства и проводя оперативную киноработу. Все это безусловно определило дальнейшее развитие документальной кинематографии.

Все это были поиски нового, которые привели к тому, что на сегодня советская документальная кинематография располагает целым рядом фильмов, которые дают возможность говорить об определенных новых жанрах, появившихся в документальном кино.

Если до сих пор мы имели творчество Вертова (кинопоэмы), периодическую хронику—киножурналы и исторические фильмы, построенные исключительно на архивных материалах, как например, Падение династии Романовых (Шуб), Великий путь (ее же), то на сегодня (и в частности, именно в 1938—1939 годах) советская документальная кинематография создала фильмы самых разнообразных жанров:

1) Новый вид историко-биографического фильма, который строится не только на материале фильмотеки. К таким фильмам можно отнести: Будем как Ленин (режиссер Слуцкий), Глава правительства (режиссер Соловьев), Сергей Миронович Киров (режиссер Ерофеев), В. В. Маяковский (режиссер Бубрик).

2) Совершенно ясно определился и утвердился жанр экспедиционного фильма: На Северный полюс, Челюскинцы (режиссер Я. Посельский), В песках Кара-Кумов (режиссеры Кармен, Тиссэ), Седовцы (режиссер и оператор Кармен).

3) Сделаны попытки создания особого жанра кинопортрета — фильмы Клавдия Сахарова, Начальник дороги (режиссер Киселев) и ряд фильмов-портретов о кандидатах в депутаты Верховного Совета.

4) Совершенно ясно обозначился особый жанр документального кино — жанр поэтический. Можно назвать его поэмой фактов, как например, Три песни о Ленине, Колыбельная (режиссер Вертов), Авиамарш (режиссер М. Кауфман).

5) Прочно утвердился жанр киноочерка: фильмы, где конкретные явления обобщаются до образов: Имени Ленина, Жить зажиточно (режиссер Слуцкий), Село Земетчино, Цветущая орденоносная (режиссер Копалин), Баня (режиссер Я. Посельский), Одиннадцать столиц (режиссеры Гиков и Степанова) и другие.

6) Документальная кинематография получила большой опыт работы в военной тематике, создав ряд оборонных фильмов на материале Красной Армии и Красного Военно-Морского Флота: Сыны трудового народа (режиссеры Гиков, Копалин, Слуцкий), Ударом на удар (режиссер Я. Посельский), На морских рубежах (режиссер Бойков), Красная Армия (режиссер Копалин).

Физкультпарад на Красной площади. Оператор Н. Вихирев. Кадр из кинохроники

Операторы хроники за это время с честью выполняли свои задачи в труднейших условиях боевой обстановки. Храбрость и высокие профессиональные качества кинорепортажа показали Р. Кармен, Б. Макасеев, В. Ешурин, Коган, Симонов, Гусев и другие, снимая боевые действия на фронтах в Абиссинии, Испании, Китае, на Халхин-Голе, Западной Украине и Белоруссии и в Финляндии.

7) Хотя еще слабо развивается, но все же рождается и особый жанр документального видового кинофильма — По Крыму (режиссер Я. Посельский).

8) Особо надо сказать о событийном фильме. Это, прежде всего, периодическая хроника — киножурнал, который за последние годы значительно вырос по своему качеству. Это экстренные выпуски и большие художественные документальные произведения (как например фильмы Первомай (режиссеры Слуцкий и Киселев), фильм о физкультпараде Парад молодости, Могучий поток (режиссеры Небылицкий и Варламов) и другие.

9) Надо указать и на совершенно новые виды периодической хроники, как журналы Советское искусство и Пионерия.

Наглядным фактом развития советского документального кино является огромный успех наших документальных фильмов на международных выставках в Париже и в Нью-Йорке. На международной выставке в Париже советские документально-хроникальные фильмы получили семь премий.

Неизмеримо выросли творческие кадры советского документального кино. Определилось лицо крупнейших мастеров этого вида искусства, как Я. Посельский, Слуцкий, Ерофеев, Киселев, Кармазинский, Аванесова, Сеткина, Гуров, Бубрик, Степанова, Гиков; операторы Кармен, Макасеев, Трояновский, В. Ешурин, Гусев, Глидер, Небылицкий, Доброницкий, Щекутьев, Ошурков, Лыткин, Русанов (Дальний Восток), Мазрухо (Северный Кавказ), Кавальчук, Казаков, Шаповалов (Украина), Вейнерович (Белоруссия), Симонов, Беляев, Палей (Ленинград) и другие. Появился новый, неизвестный доселе в документальном кино тип работников, любящих этот вид кино, понимающих его, это сценаристы (как например М. Цейтлин), редакторы (Кацман, Яглинг и другие).

Все сказанное выше отнюдь не подтверждает выводов т. Шуб о том, что «Документальный фильм был фактически упразднен, режиссеры документального фильма бездействовали. На экранах изредка появлялись только событийные фильмы (парады, военные маневры). Хроника получила приказ снимать и показывать эпизоды не больше, как на 30 метров».

Что это — желание сказать неправду или незнание дела?

Тов. Шуб права, когда она говорит, что «вредительская деятельность пробравшихся к руководству врагов народа, временно затормозила работу этого участка кинематографии».

Но ведь мы все хорошо знаем, что, несмотря на все происки врагов народа, им не удалось «упразднить», как утверждает т. Шуб, документальную кинематографию. Что вопреки их воле росла наша социалистическая культура, крепло советское искусство, росло советское кино, а вместе с тем росли и развивались советская кинохроника и документальная кинематография.

Этого не заметила т. Шуб. Не заметила потому, что все эти годы она стояла в стороне от того большого творческого коллектива, который с большевистским упорством боролся за расцвет документального кино в СССР

Конечно, было бы глубоко неверным утверждать, что все эти достижения документального фильма и его рост и развитие творческого качества должны нас совершенно удовлетворять. Нет. На сегодня документальное кино еще имеет очень много недостатков; к числу их относятся серость и однообразие в периодических изданиях, недостаточная творческая смелость в работе над документальными произведениями, отсутствие философского осмысления событий в фильмах.

Все еще серым и однообразным остается звуковое оформление наших фильмов.

Первые советские звуковые фильмы — были фильмы документальные.

Достаточно вспомнить такие фильмы, как Симфония Донбасса (режиссер Вертов), Один из многих (режиссер Копалин), Олимпиада искусств (режиссер Ерофеев).

Тогда, при всей бедности, громоздкости и неповоротливости нашей звуковой аппаратуры, мы сразу расширили стены павильона, вытащили звуковое кино на улицу, на натуру. Если вспомнить, что еще в первых съемках были достигнуты огромные успехи в плане записи документальных звуков, то надо прямо сказать, что на сегодня документальная кинематография не только не двинулась в этом плане вперед (если не считать улучшения качества звука), но, пожалуй, сдала позиции в поисках новых творческих приемов.

Несомненно отстало документальное кино и в плане развития цветного фильма. Хотя мы и имеем первые опыты в съемках цветных фильмов (Физкультпарад — режиссер Соловьев), но этого совершенно не достаточно, и возможности, стоящие на этом пути, использованы далеко не полностью.

И совершенно естественно, что на недавнем творческом совещании работников хроникально-документального фильма все эти вопросы встали с особой остротой. Стремление как можно быстрее ликвидировать отставание, творчески расти и совершенствовать свое мастерство — вот основная мысль всех выступавших на совещании. И поэтому особенно бледным прозвучало на совещании выступление т. Шуб, пытавшейся поставить вопросы, которые давно уже разрешены самой жизнью.

Тов. Шуб — одна из старейших работников документального кино, создавшая ряд хроникально-документальных фильмов большой силы и мастерства, и в статье и в выступлении на совещании демонстрировала свою полную неосведомленность о положении документальной кинематографии, свою полную оторванность от этого участка, на котором она выросла как большой мастер, свою полную оторванность от огромного коллектива работников кинохроники и документального кино, которые работают во всех уголках Советского Союза.

Статья т. Шуб не объективна, ибо она не отражает действительного положения с документальным фильмом и хроникой, которые существуют на сегодня. Она преуменьшает эти достижения, она утверждает, что развитие документального кино остановилось на уровне 1930—1931 годов. Она утверждает, что наивысшая точка расцвета — это период создания Человека с киноаппаратом, Падения династии Романовых и других.

Каждый день ведет нас вперед, останавливаться нельзя, иначе отстанешь, — отстанешь и не догонишь. И мы считаем, что Эсфирь Шуб должна поспешить догнать коллектив работников хроники, успевший за эти десять лет вырасти, догнать и вместе с коллективом бороться за дальнейший расцвет этого боевого участка советского киноискусства.

Опыт исторической киноновеллы

История возникновения в середине XVI века первой русской печатни является драматической и поучительной. Еще далеко не все разъяснены вопросы об истоках русской культуры, но советская историческая наука проливает новый свет на многие явления. Деятельность первопечатника Ивана Федорова не может быть оценена без некоторых общих выводов о времени царя Ивана IV.

Как известно, Иван IV энергично продолжал дело московских князей, своих предшественников, и стремился всемерно укреплять русское централизованное государство.

Политический смысл правления Ивана Грозного и, в частности, смысл явлений тогдашней русской культуры помогает понять статья Ф. Энгельса «О разложении феодализма и развитии буржуазии». Он писал: «Королевская власть (das Königtum) была прогрессивным элементом — это совершенно очевидно. Она была представительницей порядка в беспорядке, представительницей образующейся нации в противоположность раздроблению на бунтующие вассальные государства. Все революционные элементы, которые образовались под поверхностью феодализма, тяготели к королевской власти, точно так же, как королевская власть тяготела к ним...»

Разгром боярского крупного вотчинного землевладения и создание опричнины даже со всеми ее крайностями в общем до определенного времени способствовали укреплению русского централизованного государства и его борьбе с феодальными элементами.

В свете тезиса о прогрессивности реформ Ивана IV рельефными становятся и некоторые явления тогдашней русской культуры. Вглядываясь в них, мы видим, с одной, стороны, строй церковно-схоластической «образованности» XVI века, строй феодально-крепостнический, застывший, реакционный. Некоторые обличительные сочинения ученого Максима Грека, постановления Стоглавого собора дают яркую и неприглядную картину состояния тогдашней начетнической «культуры».

С другой стороны, почти одиноким стоит замечательный культурный факт того же времени: основание и кратковременная деятельность первой русской типографии, созданной вдохновением и трудами первого русского печатника Ивана Федорова.

Вероятно, мысль об устройстве типографского дела в России зародилась в кружке Ивана IV, в его «избранной раде» при участии ученого афонского монаха Максима Грека. Еще до монашества — во Флоренции он слушал проповеди Савонаролы, дружил с итальянскими гуманистами — Пико делла Мирандола и Альдо Мануччи. Максим Грек был не только богословом, но и филологом. Грамматические работы Максима Грека в XVII веке сослужили большую службу Мелетию Смотрицкому при составлении им грамматики 1648 года. «Воротами учености» стала потом эта грамматика для юного Ломоносова.

По приказу Ивана IV дьякон одной из московских церквей Иван Федоров с 1553 года по 1563 год подготовлял типографское дело, и первая русская печатня начала свою деятельность в 1564 году. Около пяти лет печатал в Москве книги Иван Федоров вместе со своим помощником Петром Тимофеевым (Мстиславцем). Но, вероятно, в 1568 году их печатня (как известно по свидетельству Флетчера), была разгромлена и сожжена монахами—«справщиками» рукописных книг.

Иван Федоров и Петр Тимофеев, опасаясь расправы над собой, вынуждены были бежать за рубеж и после странствий обосновались на Украине, в городе Львове, где продолжали печатать книги.

Смысл этой драматической истории заключается не только в том, что первая русская типография начала было успешно вытеснять церковные рукописные книги, что это уничтожение типографии было совершено монахами-«конкурентами». Следует заметить, что монахи-«справщики» были инспирированы реакционным высшим духовенством и боярами, боровшимися с Иваном IV, с его политикой укрепления «самовластия».

Возле печатни Ивана Федорова столкнулись два противоборствующих начала: государственное, тогда прогрессивное, и клерикально-боярское, реакционное. Один из ростков новой русской культуры реакционерами был вырван из родной земли, правда, не на долгое время.

Этот исторический сюжет я воспроизвел в жанре киноновеллы. Меня привлекла мелькнувшая возможность практически вступить в спор с мнениями традиционными и неверными. «Образ» XVI века в России и образ Ивана Грозного у меня складывался в прямом противоречии например, с трактовкой историка В. О. Ключевского—в исторической науке, с некоторыми произведениями живописи—в нашем искусстве. Как-то незаметно стало у нас формироваться мнение, что историческая тема требует своего решения в кино только в виде полнометражного фильма. Вообще на киноновеллу многие кинематографисты смотрят только, как на «испытательное средство» для начинающих кинорежиссеров.

Помимо таких поставленных задач хотелось еще решить и задачу производственную — написать киноновеллу, где действовало бы малое число актеров, в ограниченном количестве павильонов, на летней натуре, для того чтобы этот короткометражный фильм можно было снять скоро и дешево. Были еще иные желанья — точнее и яснее воспроизвести утраченный разговорный язык середины XVI века, понять значение некоторых предметов материальной культуры минувшего времени.

Е. Вейсман

Первопечатник Иван Федоров

(ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ В ДВУХ ЧАСТЯХ)

Е. Вейсман

Надпись:

ВЕЛИКОМУ РУССКОМУ МАСТЕРУ, ПОЛОЖИВШЕМУ НАЧАЛО КНИГОПЕЧАТАНИЮ В РОССИИ

ИВАНУ ФЕДОРОВУ

ПОСВЯЩАЕТСЯ.

Памятник Ивану Федорову в Москве.

Несколько средне-крупных планов.

1.

Надпись:

В 1553 ГОДУ ЦАРЬ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ГРОЗНЫЙ ПОЕХАЛ В ПОДМОСКОВНЫЙ ТРОИЦКИЙ МОНАСТЫРЬ ПОВИДАТЬСЯ С УЧЕНЫМ АФОНСКИМ МОНАХОМ МАКСИМОМ ГРЕКОМ.

В низком крытом возке, обитом свиной кожей, сидят царь Иван и дьяк Бартенев.

На кожаной стенке возка внутри чернью тиснут византийский двуглавый орел, ставший гербом русского государства.

Крупно-средний план. Распростер свои крылья орел над царем Иваном. Сидит царь в возке, опираясь на легкий деревянный посошок. Одет он в черный простой кафтан, лицо у царя молодое и подвижное — ему всего 23 года. Он худ и бледен — только что оправился после тяжелой болезни. Дьяк Бартенев стар и толст. Он страдает одышкой. Тесно ему сидеть в возке, да и жарко. В мире весна, солнце греет, а на дьяке одет стеганый кафтан, расшитый золотыми травами.

Качается возок на ухабах, дорога к Троице плохая. В оконце возка мелькают —
то грустная березка,
то странник в рубище с котомкой за плечами,
то деревенский погост — на холмике несколько покосившихся в разные стороны могильных крестов.

Ударяет царь посошком в дно возка, грозно говорит дьяку:

— Не ври, говорю, не ври! Довольно баять мне сказки!

Еще один ухаб, еще один толчок. Ударяется дьяк плечом о стенку возка, упрямо говорит:

— И опять повторю — не надо бы нам ездить к волшебнику проклятому Максиму Греку. Вот и выпал путь нерадостный! Наколдовал он нам дорогу!

— Да ведь Максим в монастыре святом живет! Как же бог волшебника в обители своей терпит? — ядовито спрашивает царь и с любопытством смотрит на дьяка, ждет, посошком постукивает — что-то ответит ему Бартенев?

Подумав, отвечает дьяк:

— Издавна творил Максим Грек многое недоброе. Волшебными хитростями эллинскими писал он водкой на ладонях своих некии словеса, ладони те втайне простирал против твоего батюшки Василия Ивановича, его и многих добрых бояр и премудрых пастырей церкви чаровал злыми чарами... Попрежнему враг он боярству и церкви. И тебе он враг, не советчик!

— Слыхал я про это тыщу раз! — с раздражением отвечает царь. — Загробные, древние дела ворошишь ты без толку! Да и сам-то ты состарился! — вдруг с удивлением сказал царь, внезапно и как-то по-новому посмотрел на дьяка. Недовольно засопел Бартенев, бороду погладил, злобно посмотрел в окно — ветер придорожные березки к земле пригибает, ветер доносит от Троицы веселый колокольный звон.

Цветут вишни и яблони в саду Троицкого монастыря. Тихо идет аппарат вдоль белых деревьев.

В просвете, вдали виден белокаменный Троицкий монастырь. Сияет на солнце его золотой купол.

Плывет над садом, над Троицей праздничный колокольный звон.

Под цветущими деревьями, в тени, за длинным столом сидят в черных рясах переписчики рукописных книг — монахи — молодые и старые.

Медленно идет аппарат вдоль стола:

копирует монах древнюю книгу, тонкой кистью обводит букву — покрывает ее киноварью;

другой монах в уже готовой написанной полууставом книге золотом раскрашивает орнамент;

третий — в деревянной ложке с обрубленной ручкой растирает в яичном желтке краску. Труд древний и тяжкий.

Смолкает колокольный звон.

У верхнего конца стола стоят царь Иван Васильевич, Максим Грек и дьяк Бартенев.

Много старше царя Максим Грек, ученый афонский монах. Ему 73 года. Одета на нем простая ряса. Спокойное, сухое, смуглое лицо старца обрамлено серебряными волосами, ниспадающими на плечи.

Говорит царь Максиму Греку, кивнув головой на переписчиков:

— По полгода каждую книгу пишут. А писать поскорее надобно. Книга возвестить должна, что Москва есть третий Рим, что четвертому не быти. Книга должна итти в земли, вновь нами обретенные, кровью омытые, за Казань, к язычникам... Книга — их душам спасение, моему государству крепость, а врагам погибель!

— Еретикам... — осторожно говорит Максим Грек.

— И боярам многим! — с раздражением отвечает царь. — Боярам — тайным друзьям короля литовского, княжатам глупым, кои древностью родов своих утешаются, на вотчинных землях сиднем сидят и меня клянут — вот кому книга должна быть на гибель!

Взволнованный царь садится на скамью, смотрит, как трудятся переписчики, легким посошком сбивает цвет с яблони и вдруг насмешливо спрашивает:

— Отцы, а поскорей писать нельзя ли?

Поднимают все переписчики от своих работ головы и молча, смиренно их вновь опускают. Только один пожилой монах переписчик Иона не опустил головы. Украдкой прислушивается он к царским словам.

Стоит перед царем Максим Грек, рукой взявшись за

яблоневую ветвь. Не знает старец, что сказать царю, чем его успокоить. Но вдруг он решается:

— Ведомо тебе, государь, когда был я еще молод и ходил в мирском платье, то жил во Флоренции. Слушал я там огнепальные речи Савонаролы против стяжателя папы римского. Был дружен там с ученым преизрядным Альдо Мануцием...

— Слыхал я про это, — рассеянно отвечает царь.

— Ученый тот книги делал не от руки, а печатал. С одной доски тискал книг, сколько душе его было угодно. Вот бы тебе, государь, завести такое печатное, книжное дело... Книги — умные птицы, — в мир улетали бы сотнями... рассияла бы Русь тогда зарей разума!

Прислушивается к беседе царя и Максима Грека переписчик Иона, очень медленно чистит он кисть, очень тихо водит ею по чистому пергаментному листу.

Оживился царь, локти — на стол, руками голову подпер, бородку клином на Максима Грека уставил:

— Да найдется ли у нас такой умелец — книги по-русски печатать?

— Найдется. Живет он рядом с тобой, государь. В Кремле, в церкви Николы Гостунского дьяконом служит Иван Федоров. Ходит ко мне он изредка. Разыщи-ка его и поговори с ним толком...

Злобно смотрит Иона на царя и на Максима Грека.

— Бартенев! — говорит царь сопровождающему его дьяку. — Разыщи мне Ивашку Федорова. Отче, а если печатное дело у нас двинется, что тогда будет с твоими писцами?

Пожав плечами, с легким вздохом отвечает, улыбаясь, Максим Грек:

— Мир широк, государь...

Испуганно смотрят друг на друга переписчики—Иона и его сосед.

Бедная изба. За окнами низкий тын. За ним в туманной дымке кремлевская сторожевая башня. На скамье у окна в заплатанном подряснике сидит Иван Федоров. Ему не более 30 лет, росту он среднего, худощав, с русой бородкой и темными волосами, подобранными узким ремешком, как у мастеровых. Сидит Федоров, обтачивает свинцовую букву.

Он вставляет букву в рамку.

Но расползается рассохшаяся рамка, рассыпается набор и падает на земляной пол.

Горестно смотрит Иван Федоров на упавшие буквы.

Отворяется дверь, в избу входит помощник Федорова — Петр Тимофеев, лет 25, росту высокого, косая сажень в плечах.

— Ваня! — говорит Тимофеев, — что я видел-то на Красной площади! Царь из Троицкого монастыря приехал веселый-развеселый.

— Ну, что нам до царя, Петя? — отвечает Федоров.— Все-то ты по Москве бродишь. Помог бы мне, достал бы досочек дубовых, сухих... да свинцу еще... Не ладится у нас дело...

— А не бросить ли нам его? — говорит Тимофеев. — Сколько времени трудимся, а толку не видно, да и люди на нас косятся. Колдунами нас называют. Вернулся бы ты снова в церковь, дьяконить бы там стал, а я в степь подамся, в Дикое Поле — за счастьем!

— Нет, доколе я жив, не отступлюсь от этого дела,— отвечает Федоров. — Счастье здесь, Петя, да оно, как мысль, витает до времени неуловимое. А мысль-то можно схватить, как Жар-птицу, словами ее высказать, в печатные буквы облечь, в книгу заключить. Станет мысль ясной и видимой. И если благая она — на благо будет она народу нашему. Книгу печатную научиться делать — вот счастье-то!

Вдруг раздаются сильные удары в дверь.

Смотрит в окно Тимофеев и видит:

в дверь избы стрелец стучит бердышем, а возле стрельца стоит дьяк Бартенев и нетерпеливо поглядывает по сторонам.

— Ваня... — отшатнулся Тимофеев от окна. — Стрельцы! За нами...

Подбирает с пола буквы и рамку Федоров, выпрямляется, ждет гостей.

Подходит к двери Тимофеев, отодвигает деревянный засов.

Входит к избу дьяк Бартенев со стрельцом.

Стоит дьяк перед Федоровым и Тимофеевым, шапку не сняв, ногу важно вперед выставив, говорит:

— Ивашка Федоров, дьякон — не ты ли?

— Я.

— Х-м! Ты и на дьякона не похож. А это что за детина?

— Тимофеев Петр.

— Вместе с ним этим делом промышляете? — спрашивает дьяк, кивнув на деревянную рамку.

Молчит Федоров. Молчит, сжав кулаки, и Тимофеев.

— А ну, веди их обоих, — сурово говорит дьяк стрельцу.—Там до всего дознаемся!

Подталкивает к двери обоих приятелей стрелец бердышем.

Ведомые стрельцом, идут Федоров и Тимофеев мимо древних кремлевских соборов, а впереди их шествует дьяк Бартенев.

Шепчет Тимофеев Федорову:

— Говорил я — беда стрясется над нами...

Палата Ивана Грозного в кремлевском дворце.

В небольшой комнате с крестовыми сводами за низким резным столом сидит царь. Одет он в затрапезной черной ряске, но на голове у него не монашеская скуфья, а расшитая золотом и шелками восточная мурмолка.

На стенных полках, даже на полу, стоят и лежат в беспорядке рукописные книги, пергаментные свитки и несколько книг в кожаных, тисненных золотом переплетах иноземного происхождения.

На столе перед Грозным стоит глобус с перекрещивающимися медными обручами, лежат географические карты, там же разбросаны очиненные гусиные перья.

Это — комната одного из самых образованных русских людей XVI века.

Сидит Иван Грозный в кресле, зябко запахивается в ряску, недовольно говорит дьяку Бартеневу:

— Холодно и угаром тянет. Скажи князю свет-Хилкову, чтобы он, пес шелудивый, велел лучше печи топить. Не то я его в монахи постригу. Будет он тогда в келье жить. Будут ему туда напускать холоду или угару.

Отходит аппарат от царя и Бартенева. Теперь видно — стоят на коленях перед царем Иван Федоров и Петр Тимофеев.

— Встаньте... — говорит им царь. — Постудили коленки-то — не топят теперь у меня — встаньте!

Встают Федоров и Тимофеев.

— Слыхал я про тебя, Иване... — говорит царь Федорову. — Расскажи, как до мыслей сих добрел, сквозь какие дебри умствований?

— Великий государь! — отвечает Федоров. — Грамоте понаторев во дьяконстве, книгу рукописную помыслил я

сменить иной. Стал буквы из свинца отливать, их в слова набирать. Набор краской мазал, а потом тискал на бумагу. Сперва оттиски были неровные, бумаги не было гладкой, краску делать не умел. Вот и теперь мучаюсь — то того, то другого нехватает... А во всех делах печатных помогал мне товарищ мой Тимофеев Петр...

Нетерпеливо постукивая ногой, но уже улыбаясь, спрашивает царь Федорова:

— А такую книгу смог бы напечатать?—и, взяв в руки иноземную книгу, показывает ее Федорову.

Рассматривает Федоров переплет книги, раскрывает ее, любуется титульным листом.

Крупный план. Перед нами — итальянское издание «Поэмы Горация Флакка» 1514 года.

Дружелюбно смотрит царь на Федорова и продолжает говорить:

— Видишь, на книге знак: чудище морское — дельфинус якорь обвивает...

Крупный план. Издательская марка — дельфин и якорь, а ниже ее напечатано на латинском языке «Альдо Мануций».

Договаривает царь:

— Се означает — надежность и быстрота...

Тихо и важно отвечает Иван Федоров:

— Печатный стан надо нам строить винтовой, краски тереть будем, как за морем, бумагу бы нам плотную — будут и у нас тогда книги, надежно и скоро творимые...

Доволен царь, вскакивает с кресла, подходит к Федорову:

— И не хуже, чем у латынян?

— А то и получше, великий государь, коли благословишь нас на трудный подвиг! Книга печатная — она свет прольет в людей, темных разумом. От боярина до крестьянина — всяк потянется к пресветлому слову!

— Книгу — боярам? — воскликнул царь. — Эк, отче святой, дьякон хитромудрый, куда хватил! Не хочу я, чтобы бояре мои много умничали! Я от бога на трон поставленный, не только ратной силой, но и книгой царство свое упрочу. Царь я всех русских земель и царь я всему православию и царство мое пребудет вечно! Бартенев, строить надо печатню! Ивану Федорову и его сподручнику жалованьишко отныне давать, денег не жалеть на сие!

Царь берет со стола карту Москвы и говорит дьяку:

— Печатню поставим возле Кремля. Чтобы было мне близко туда наведываться.

Царь пальцем водит по карте.

— Здесь строить ее будете!

Крупный план. Старинная карта. Китай-город возле Красной площади.

Продолжает говорить царь:

— На Никольском крестце. Во дворе голландского купца Белобородa. (Гневно.) Он нам пошлин почитай с год не платит. (Весело и с явным удовольствием.) Скряга заморская, пускай потеснится!

II.

Надпись:

ОКОЛО ДЕСЯТИ ЛЕТ СТРОИЛАСЬ И ОБОРУДОВАЛАСЬ ПЕРВАЯ РУССКАЯ ПЕЧАТНЯ. ТОЛЬКО 10 МАРТА 1564 ГОДА ИВАН ФЕДОРОВ ЗАКОНЧИЛ ПЕЧАТАНИЕ КНИГИ «ДЕЯНИЯ АПОСТОЛЬСКИЕ».

Большая деревянная палата — первая русская печатня. Гравюры (например, Иоста Аманна или Т. Галле, изданные в середине XVI века) дают общее представление о несложном оборудовании тогдашней европейской типографии и, таким образом, приблизительное представление о русской печатне XVI века.

Над печатным станком склонились Иван Федоров и Петр Тимофеев. Возле них — двое подмастерьев. Выходит из-под станка один оттиск за другим.

Крупный план. Первая страница «Апостола» 1564 года. На ней оригинальная, художественная орнаментация. Видно, что верстка произведена чрезвычайно правильно. Заглавная буква «П» приведена к черным строкам исправно, тиск равномерно распределен по всей странице. Это — произведение высокого мастерства, не уступающее тогдашним западно-европейским изданиям.

Рассматривает оттиск Федоров и, облегченно вздохнув, говорит обступившим его Тимофееву и подмастерьям:

— Отныне будет жить русская книга на белом свете. Подвиг наш трудный исполнен, здесь же начало и новым трудам положим, други мои милые!

На Никольском крестце стоят два монаха-переписчика книг из Троицкого монастыря, те самые, которые слышали беседу Ивана Грозного с Максимом Греком.

Порывистый ветер. Скрипит под его ударами на крыше печатни флюгарка — железный ангел трубит в трубу.

— Где же еретиков поганых убежище? — спрашивает переписчик другого монаха — Иону.

Повел носом из стороны в сторону Иона и сказал:

— Сказывали — на Никольском крестце, а вот, в каком месте стоит их печатня треклятая... не ведаю!

Подходят монахи с улицы к одному из открытых окон печатни, заглядывают в него.

— Стучат, гремят — книги тискают! — тихо говорит Иона своему спутнику. — Глянь, как дьявола тешат!

Стучит Иона в окно.

Выглядывает Федоров в окно.

— Здравствуй, Иван, — говорит Иона. — Давно мы с тобой не видались.

— Здравы будьте, отцы! — отвечает Федоров. — Заходите!

— Нет, не переступим мы порога твоего. И до нас молва дошла: черное дело творишь ты здесь против бога и церкви!

— Отчего же черное, отче?

— Ради славы и сребролюбия ты книги рукописные со свету сжить хочешь, всю книжную братию мнишь по миру пустить нищими. Волшебством творимые, книги твои латынской ересью наполнены! Отступись, Иване, от греха! Иначе сгоришь ты в геенне огненной!

Крупный план. Кружится на ветру флюгарка — трубит железный ангел в трубу.

Показывает на него пальцем монах. Он стоит в студеной луже, на ветру, как библейский обличитель, и голос его звучит пророчески:

— И костей своих, Иване, не соберешь, когда архангел сей из могил нас пробудит!

— Не отступлюсь я, отче, от печатного дела. На благо оно всем, не на вред.

— Тьфу! — плюнул монах, — проклят будь сугубо и трегубо! Бог от тебя отошел, и вижу я за твоими плечами рыло бесовское!

Оборачивается Федоров, видит: за его плечами стоит Петр Тимофеев и показывает язык монаху.

Рассмеялись Федоров и Тимофеев, захлопнули окно.

Надпись:

МИТРОПОЛИТ ФИЛИПП ПРИНИМАЕТ ГОСТЕЙ.

Палата митрополита Филиппа. Он сидит в кресле, возле него стоит аналой с развернутой рукописной книгой. Теплятся лампады перед киотом с образами византийского письма.

Грозно смотрят с икон угодники. Лики у них сухие и темные, а очи — огненные.

За столом сидят двоюродный брат царя князь Владимир Андреевич Старицкий и дьяк Бартенев.

Смиренно стоит перед митрополитом монах Иона и договаривает:

... упрямо и яростно отвечал: «скорее помру, чем от дела своего отступлюсь».

— Все ли видал, за чем послан был? Все ли сказал, что слыхал? — сурово спрашивает митрополит Иона.

— Все, владыко...

— Выйди!

Поклонившись, выходит из палаты монах.

Обращаясь к князю Владимиру Андреевичу, говорит митрополит:

— Сколь много, княже, гонений от царя претерпели еси и мы, пастыри церкви смиренные и бояре родовитые... И вот — новая напасть надвигается. Царь книгой печатной по церкви удар нанесть готов. Никто тогда в церковь к нам не пойдет к книге рукописной приложиться, проповедь выслушать... Мыслимо ли сие, Владимир Андреич?

Гневно отвечает князь:

— И так мы, князья и бояре, живем в убожестве и страхе от царского гонения. Ныне он печатной книгой всем нам хочет становой хребет разбить. Елистолии против боярства ныне собирается он тискать на том станке!

Вкрадчиво говорит дьяк Бартенев:

— Владыко! давно возле царя я живу, с ним я денно и нощно. Год от году все гневливей царь Иван становится. Говорил мне намедни, что хочет стать царем и над церковью нашей, над всем православием...

В гневе вскакивает митрополит и рукой ударяет по книге, лежащей на аналое:

— Всему клиру и церкви нашей владыко я, и покуда жив — не отдам бояр и святую церковь на позор и глумление! (Более сдержанно.) Поговорить бы мне надо с дьяконом тем Ивашкой...

Подумал еще митрополит, головой покачал, захлопал в ладоши. На его зов входит в палату монах Иона, сопровождаемый служкой.

Говорит митрополит монаху:

— Голубь милый, поживи-ка ты на моем подворье до времени, пожди малость...

Низко кланяется монах митрополиту.

Митроличья палата. Стоит перед митрополитом Федоров.

— Долго ли в дьяконах ходишь? — спрашивает митрополит Федорова.

— Пятнадцать лет, владыко...

— Что же так долго сана священника не достиг?

— Нет в Москве мест...

— А в другом городе или в селе хорошем не пытался ли сыскать?

— Нет, владыко.

— Нерадивый ты дьякон! — сокрушенно говорит митрополит. Но не печалься! Есть для тебя приход один... Под Москвой, в Тушине. Село богатое, храм там теплый, зимний, народ в Тушине покорный. Не пойдешь ли туда? Только затеи свои печатные брось, забудь про них. Невместно священнику делом таким заниматься.

Твердо отвечает Иван Федоров:

— Не могу, я, владыко, бросить печатное дело. Долг мой святой книги на Руси на языке нашем печатать...

— Да как смеешь ты, раб пустоумный, мне перечить? — закричал Филипп. — Да я тебя в монастырь заточу, на Северы, в Белозерье!

— Делай, как знаешь, владыко, но я царю обещался, слово ему дал дело печатное довести до конца.

Спохватился митрополит:

— Царю? Царя нашего пресветлого слушаться надо, и ежели слово дал ему — держи его крепко, исполняй, сын мой. Не буду я тебя приневоливать. Иди с миром.

Подходит под благословение Иван Федоров к митрополиту. Крестит его Филипп, дает руку для целованья.

Уходит Иван Федоров из палаты.

Царская палата. Стоит царь у окна, а перед ним в черной рясе и черном клобуке — митрополит Филипп.

С раздражением и укоризной говорит митрополит:

— Гордыня тебя обуяла. Не ведаешь, сколь тяжкий вред приносишь нашей церкви! Рукописные книги доходы не малые нашим монастырям дают. Что же будет отныне — ведь храмы божии оскудеют, книги печатные в народе возбудят ложные мечтания, ереси плодиться начнут!

— Молчи, владыко! Заклинаю тебя, одно тебе говорю — молчи! — гневно отвечает, сжав кулаки, царь.

— Мое молчание грех на твою душу наложит... — грозит митрополит.

Повышая голос, говорит царь:

— Бояре идут против меня, и ты, отец святой, с ними! Не троньте печатню. Не хочу, чтобы кровь была на новом деле.

Угрожающе отвечает митрополит:

— Я пастырь стада христова. В руках церкви слово божие и к мирянам идет оно только от нас. Смотри, царь, не гневи господа! Аз говорю — готовит тебе он отмщение!

Вплотную к митрополиту подбегает царь и, тяжело дыша, кричит:

— Скорей ты оставишь митрополию, чем я закрою печатню!

Митроличья палата. Митрополит Филипп, придя от царя, снимает клобук и хлопает в ладоши.

На его зов входит служка.

— Приведи нашего троицкого постояльца!

Кланяется служка, выходит из палаты.

Робко входит в митроличьи покои Иона.

— Так говоришь, — спрашивает митрополит, — если заведутся книги печатные, то лишитесь всех ваших прибытков?

— Истинно так, владыко! Смилуйся над нами...

— Быть по вашему. Собери свою братию, людей, в вере не шатких. Во имя господа бога нашего благословляю — сожгите печатню (крестит монаха). Да и поганые печатники те через огонь очистятся от грехов своих и от всяческой скверны.

Печатня. У станка работают Иван Федоров и Тимофеев с подмастерьями. Неподалеку от них, сложены уже отпечатанные книги, частью переплетенные, частью еще не сшитые — в листах. На полке стоят кожаные мешки с буквами.

Отворяется дверь и в печатню входит царь и дьяк Бартенев.

Падают на колени подмастерья. Низко, почти до самой земли кланяются царю Федоров и Тимофеев.

Милостиво здоровается царь с печатниками, подходит к Федорову, говорит ему:

— Ликует моя душа! Рад я, что работа у тебя ладно пошла! Покажи-ка мне новую книгу....

Берет Иван Федоров новую книгу, раскрывает ее, передает царю.

Перелистывает книгу довольный царь:

— А зачем у тебя буквы с наклоном?

Чтобы старых людей не пугать, государь! — отвечает Федоров. Глянут они в книги сии, а буквы-то наши печатные с рукописными схожи. Меньше злобы будет у них противу нашего дела!

— Большой ум даден тебе! — говорит царь. — Мы с тобой славно потрудимся на этом поприще! Книгу нам надо сделать еще такую, чтобы весь свет узнал о нашей земле могучей и преизобильной. Пускай соседние цари и короли и все народы заморские читают о русских людях. Тогда и королева английская, пошлая девка Бетси, узнает, с кем торговые дела ведет. Авось, гордыни мы ей убавим!

— Все, государь, сделаем, погоди, дай срок! — взволнованно и радостно отвечает Иван Федоров. (Нерешительно.) Букварик я еще придумал печатать, учить людей грамоте....

— Что же, — махнул царь рукой. — Пускай будет и букварик! — и обнял Ивана Федорова. (Неожиданно.) Хочешь, я тебя архиереем сделаю?

— Что ты, великий государь?! — ужаснулся Иван Федоров. — Тогда все наше печатное дело мне придется бросить!

— Ну, будь тогда попрежнему дьяконом безместным, только печатай! — смеется царь. — Ну, прощайте, до свиданья, мне домой пора итти.

Ночь. В печатне на стоящих вдоль стен длинных лавках спят Иван Федоров, Тимофеев и подмастерья.

По задворкам крадутся к печатне какие-то люди — их пять или шесть человек. Ведет их монах Иона.

Шепчет Иона своей братии:

— Сразу зажигай — со всех четырех углов. А как начнут из избы выбегать — бей в первую голову дьякона Ивашку!

Общий план. Загорается печатня со всех четырех углов.

Горит по ее углам солома. Густой черный дым валит к небу. Залаяла и потом завыла в соседнем дворе собака.

Горит печатня на Никольском крестце.

Вскакивает со скамьи Тимофеев, видит — в дыму вся печатня, за окнами — всплески и вспышки пламени.

— Горим! — закричал он. — Ваня, вставай! Пожар!

Скатываются с лавок подмастерья, просыпается Иван Федоров, протирает глаза.

— Пожар! — кричат подмастерья и вышибают оконные рамы. Ветер врывается в печатню вместе с пламенем.

Общий план. Горит снаружи печатня, загорается над нею деревянная крыша.

Крупный план. Освещенная пламенем, кружится на ветру флюгарка — трубит ангел в железную трубу.

Печатня.

Выбегают Федоров и Тимофеев в сени, но окутывает их дым и не могут они подойти к охваченной пламенем двери.

За углом соседней избы стоят монахи-переписчики и Иона. Они пристально смотрят на пожар и ждут, когда выбежит из печатни Иван Федоров. В руках у Ионы короткий железный шкворень.

Печатня. Схватывает Тимофеев деревянный кол — в дыму и пламени вышибает он валом наружную дверь. Выбегают на улицу Тимофеев и Федоров. Дымится на них одежда.

— Бежим отсюда! — говорит задыхаясь Тимофеев, увидев неподалеку поджигателей. — От огня спаслись, от убийц жизни лишимся....

Берет Тимофеев за руку Ивана Федорова, но тот внезапно вырывается и бежит к горящей печатне с криком:

— Буквы мы там оставили! Не будет нам жизни без букв!

Плюнув на землю от досады, вслед за Федоровым бежит к печатне и Тимофеев.

Оба они скрываются в дверях печатни.

Громадная черно-огненная балка рушится сверху и загораживает выход.

За углом соседней избы стоит Иона. Он злорадно улыбается, говорит переписчикам, показывая им шкворень:

— Пожалуй, и без этой железки обойдемся!

Печатня. В дыму и в огне кружится Федоров. Он ищет мешок со шрифтом, ощупью находит его и, шатаясь, передает стоящему в дверях Тимофееву.

Они пытаются выбежать в дверь, но она загорожена горящей балкой.

Бросаются к окну печатники... полыхает оттуда на них пламя, слышат они сквозь гуденье ветра и огня ровный, протяжный собачий вой и набатный звон.

Общий план. Две черных фигуры в вихре искр и пламени выпрыгивают из окна печатни.

Срывая с себя горящую одежду, бегут в сторону от печатни Федоров и Тимофеев.

За ними бегут, их догоняют переписчики.

Размахивая железным шкворнем, Иона догоняет Федорова и кричит ему на бегу:

— Смерть! Смерть!

Близко уже от Федорова Иона, он замахивается на печатника шкворнем, но во-время увидел его Тимофеев

Он взмахивает тяжелым мешком со шрифтом и бьет им монаха в голову.

Взмахнув руками, падает Иона на землю.

Набегают на Тимофеева и на Федорова монахи.

Поднимает с земли железный шкворень Федоров.

Общий план. Короткая схватка печатников с монахами.

Тимофеев и Федоров хорошо орудуют мешком со шрифтом и железным шкворнем.

Средний план.

— Господи Иисусе! Пресвятая троица! — закрыв лицо руками, шепчет один из монахов. — На какую молоть-

бу попали! — и тут же падает, как сноп, получив от Тимофеева удар мешком по скуфейке.

Общий план. Наполовину обугленная, еще стоит охваченная огнем печатня.

Видны ребра ее сгоревшей крыши.

Склоняются к земле сгорающие стропила, очерчивая огненные дуги на фоне ночного неба. Разжигаемая монахами, кричит, беснуется толпа возле печатни.

Ночь. Царская палата. Стоит у окна царь Иван. Наброшен на нем легкий домашний опашень. Волосы у царя всклокочены — он только что проснулся. Держит в руках царь остроконечный посох.

Из окна видно, как внизу, в отдаленьи бушует во тьме пламя пожара. Стоит в сторонке дьяк Бартенев, дрожащими от страха руками держит горящую свечу.

Наклоняется к дьяку царь. Неподвижное, застывшее, страшное у него лицо. Он, ни слова не говоря, задувает свечу.

Вздрагивает от ужаса Бартенев, прикрывает глаза.

Стоит в полутьме царь у окна — еще ярче пылает теперь в Китай-городе печатня.

Зарево пожара яркими вспышками освещает новый, недавно построенный на Красной площади храм Василия Блаженного.

— Спасать надо печатню! — вдруг закричал царь. — Людей зови на помощь!

Распахивает окно дьяк Бартенев:

— Слышишь, государь?

Из окна в царскую палату вместе с набатным звоном врывается вой разъяренной толпы.

Посмотрел царь в окно и тотчас от него отшатнулся.

Говорит Бартенев:

— Ликуют в гневе люди, государь! И того, кто их остановит, — они растерзают!

Холодным, как будто бы спокойным голосом говорит царь:

— Бояре и попы печатню сожгли. Думают, собаки, жить по-старому. Хотят по-старому в моем царстве владыками быть. Да не может быть двух владык в государстве!

Приоткрыл глаза дьяк Бартенев и снова закрыл их в страхе.

— Дознаюсь я, кто этому делу заводчик! Не посмотрю, что еще сильны они! — вдруг крикнул царь и гневно ударил посохом об пол. — Я правду у них на огне выну! Из-под ногтей! Лютые казни всем им придумаю... И поставлю новую печатню!

Сгорела печатня. Погас огонь, и над головнями печально курится дым.

У царского крыльца стоят Иван Федоров и Петр Тимофеев.

Держит в руках Петр Тимофеев мешок со спасенным шрифтом. Стучит Иван Федоров в дверь. Никто не отзывается на его стук.

— Спят еще, почивают царь с боярами! Прибрели мы сюда ни свет ни заря... — с горечью говорит Тимофеев.

Вдруг отворяется дверь и на крыльцо выходит опухший от бессонной ночи дьяк Бартенев.

— Чего вам?! Зачем пришли?

Отвечает Иван Федоров:

— Пожгли нас... Ведомо ли то государю?

Гневно говорит дьяк, возвышая голос:

— Не токмо государь, но, мнится, и сам господь бог вам ныне не поможет. Сколько вы там черноризцев искалечили! Пошли прочь, смерды! Чтобы не было от вас в Москве ни слуху ни духу!

Поле. Вдали вьется серебряная река. За нею — черные хребты дальних гор.

По тропинке на холм поднимаются два странника.

Запыленные, усталые стоят они на холме. Опускает с плеч на землю тяжелый мешок со шрифтом Федоров.

Озирают друзья всю округу.

Говорит Иван Федоров:

— Тяжко покидать родные места. Зависть и ненависть прогнали нас из Москвы. И сам царь не смог помешать этому. Простимся, Петя, с московской землей, с нашей родиной!

Иван Федоров опускается на колени и целует родную землю.

Петр Тимофеев берет пригоршню земли, заворачивает ее в тряпицу и бережно кладет за пазуху.

Восходит над печатниками солнце, оно поднимается по небосводу, озаряя долину и дальние горы.

— Солнце так же будет сиять нам и на Украйне... Львов — город русский, древний... — говорит Тимофеев, желая утешить товарища.

— Да, — задумчиво отвечает Иван Федоров, — мы уходим, но всюду будем называть себя московитами; где бы мы ни были, будем на русском языке книги печатать. И потекут они, как реки, во славу языку и народу нашему!

Драматургия жизни

М. Беляевский

Вопрос: Почему нельзя выдержать час хроники?

Ответ: Потому что наша хроника—случайный набор кадров и событий. Хроника должна быть организована и организовывать сама. Такую хронику выдержат... без такой хроники нельзя жить...

В. Маяковский.

Фильм Новое в деревне является одной из самых удачных картин, посвященных показу Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Фильм этот — художественно-документальный и потому — хотя он и создан в студии Мостехфильм — с полным правом может быть отнесен к числу хороших образцов хроники «организованной и организующей».

◇

Что же придает этому фильму качества хроники «организованной и организующей» и вместе с тем хорошего пропагандистского произведения, передающего опыт передовиков социалистического сельского хозяйства?

Чтобы ответить на этот вопрос, полезно вспомнить некоторые из предыдущих работ режиссера В. Гейгмана, последовательно проводившего в практической работе свою точку зрения на особые задачи драматургии документального кино.

В основном точка зрения эта сводится к следующему: в хроникальном фильме не автор должен рассказывать о происходящем путем «случайного набора кадров и событий», не диктор должен объединять эти кадры, произнося пафосный или информационный текст, а сама жизнь должна говорить о себе. Сюжетная связь событий должна быть заключена внутри самого действия, определяемого естественным развитием показываемого события. Эта принципиальная установка легла в основу создания таких фильмов, как Московская орденоносная и Горняки. Вот например, как развивается один из эпизодов в Московской орденоносной.

Раннее утро. Восход солнца. Пейзаж колхозного села. Дом председателя колхоза. Семья завтракает. Дети отправляются в школу, председатель едет осматривать колхозные поля, стада, птицеферму. Затем он отправляется на строительство нового скотного двора, проводит общее колхозное собрание. И, следуя вместе с председателем, зритель знакомится с хозяйством колхоза, вникает во все его мелочи, узнает об успехах и о том, как добились их большевики села. Показаны, но не нарочито, а как бы невзначай, мимоходом, люди колхоза, показаны буднично, в процессе повседневного труда. Сделано это мягко, будто находишься сам в центре действия. Присутствуешь на уроке в школе, участвуешь на собрании в обсуждении колхозных дел. И когда далее, продукцию этого колхоза видишь на районной сельскохозяйственной выставке и рядом с выступающим тов. Н. С. Хрущевым узнаешь на трибуне председателя колхоза, — показанное ранее поднимается до высоты обобщения, эпизод входит в сознание, как обладающая подлинностью жизни демонстрация успехов сельского хозяйства области.

Обычно скучным бывает показ собрания на экране. Выступает один оратор, другой. Монтажный кусок — вид президиума. Оратор крупно. Слушающий зал. Еще раз оратор — сбоку...

В фильме Горняки в одной из частей три собрания следуют чуть ли не одно за другим. Однако трудно передать, как напряженно следит зритель за происходящим на экране, как внимательно слушает он каждое слово, ловит каждый жест. И здесь зритель как бы участвует в обсуждении животрепещущих вопросов, близко и непосредственно его волнующих. Передана напряженная, страстная атмосфера собрания. Речь мастера угля, знатного горняка Шашацкого, перебиваемая частыми репликами Л. М. Кагановича, передана так, что совершенно не ощущается посредничества киноаппарата. Это — кусок живой жизни с ее реальными интересами, чувствами, борьбой...

Вот как развивается весь этот эпизод драматургически.

Руководство шахты предлагает вызвать Алексея Стаханова, чтобы он помог внедрить цикличный метод работы. Это решено на первом собрании. Стаханов едет в Донбасс. Он проезжает по родным местам, и зритель видит, какой могучий производственный организм этот новый Донбасс, оснащенный передовой техникой, днем и ночью живущий напряженной трудовой жизнью. Торжественным митингом встречают шахтеры своего знатного земляка — это второе собрание. Стаханов спускается в шахту. Четки и ритмически его движения, вдохновенно (именно, вдохновенно — так и запечатлено это киноаппаратом под землей) работает лучший шахтер страны, непрерывным потоком сыплется уголь... На слете стахановцев горняки обсуждают результаты работы, проблемы цикличности производства — третье собрание. Здесь есть драматургия, выдвигаемая самой жизнью.

Из сказанного не следует, что фильмы эти во всех отношениях совершенны. Наряду с очень выразительными эпизодами в них есть и слабые, недоработанные, рыхлые. Отнюдь не все в фильмах сделано было на том же высоком уровне, на каком находились приведенные выше куски. Помня о главном — о своеобразной драматургии факта, о правдивом показе жизни, — автор забывал подчас о частностях, «мелочах», допускал небрежности, шероховатости.

Важно подчеркнуть здесь, что именно в тех местах, где удавалось с наибольшей последовательностью уловить и раскрыть внутреннюю драматургию материала, драматургию жизни, — вещь звучала просто, ярко и красочно.

◇

В последнем фильме В. Геймана Новое в деревне не использованы принципы драматургического воплощения документального материала. Вместе с тем этот фильм производит гораздо более целостное впечатление, он однороднее по качеству отдельных частей и эпизодов.

Разбираемый фильм посвящен показу одного из разделов выставки, носящего название Новое в деревне. Автор и режиссер фильма В. Гейман показывает не праздник, а деловые будни. Скромно показав обычную панораму выставки, автор ведет зрителя прямо по назначению — в раздел Новое в деревне. И, как в предыдущих фильмах, став посетителем выставки, зритель осматривает шаг за шагом образцовый сельсовет, управление колхоза, клуб, почту, ясли, общежитие комбайнеров, замечательные колхозные стада коров, лошадей, овец. На этом показ выставки в сущности и кончается. Начинается показ нового в советской деревне за пределами выставочной территории.

На выставке демонстрировал свою работу передовой сельсовет Московской орденоносной области — Сухаревский. Когда выставку посетили делегаты колхоза имени Л. П. Берия из солнечной Грузии, председатель сельсовета пригласил их в гости к себе в деревню. Дальше события вновь идут в той последовательности, в какой они имели место на самом деле. Грузинские колхозники едут в село Сухарево. Вместе с ними мы осматриваем там больницу, новую школу, хату-лабораторию, знакомимся с лучшими производственниками, знатными людьми, присутствуем на занятиях кружка Осоавиахима. Мы видим, как тепло, сердечно встречают сухаревцы своих гостей; как люди, до того не знакомые друг с другом, становятся настоящими друзьями, и дружба эта определяет многое в дальнейшей жизни обеих сельскохозяйственных артелей.

Через некоторое время делегация сухаревцев, состоящая из уже знакомых нам лучших людей колхоза, отправляется с ответным визитом к своим новым друзьям в селение Натаneби, Грузинской ССР.

Ярко, красочно и вместе с тем просто, по-будничному, без «знаков» и высоких нот, показаны дела и дни этого колхоза-миллионера, его роскошные цитрусовые сады, чайные плантации и фабрики, его счастливые люди.

Знакомство московских и грузинских колхозников, изучение ими методов ведения хозяйства, обмен опытом вскоре дали свой результат: они вступают в социалистическое соревнование. Здесь же под знойным небом юга, на лоне живописной природы подписывается договор.

Вот это и есть то новое, что характерно для советской деревни, определяет ее успехи, является залогом зажиточной и культурной жизни: социалистическое отношение к труду, забота об общественной собственности, рост культуры, дружба между людьми, основанная на сознании общности интересов всех трудящихся без различия национальности.

Это новое передано в фильме. Фильм ведет зрителя не только по соответствующему разделу выставки, но и заставляет его посетить два колхоза, отстоящих один от другого на тысячи километров. Ознакомившись с новым в деревне и в конденсированном, обобщенном виде (на выставке) и на конкретных примерах реальной действительности (в колхозах), зритель получает правильное представление о сегодняшних днях колхозной деревни, делает правильные политические выводы. В этом и заключаются высокие идейно-художественные и научно-технические качества этого художественно-документального фильма.

◇

Если, просмотрев картину Новое в деревне, колхозники отдаленных местностей захотят работать так, как их собратья из сел Сухарево или Нотанеби, заинтересуются агротехникой, применяемой на их полях, и вызовут на социалистическое соревнование хотя бы свой соседний колхоз, — задачу, поставленную авторами и студией Мостехфильм, можно считать выполненной. А подобные факты уже имеют место. Это значит, что применяемый авторами метод отбора и организации материала из всей его массы, в изобилии выдвигаемой самой действительностью, — правилен, что выявление «сюжета» в событиях действительности — закономерный метод построения произведений как художественно-документальной, так и учебной кинематографии, если последняя для своих работ обращается к животрепещущим событиям нашей действительности.

Живопись на экране

КИНОФИЛЬМЫ „ЭРМИТАЖ" И „ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ"

Ел. Борисович

Наши музеи обладают величайшими художественными ценностями. Пока что эти ценности доступны только жителям крупных городов. Ознакомить с ними всех, сделать их доступными для всех граждан нашей страны — задача важная и почетная. За нее взялся кинематограф.

В конце прошлого года выпущены были два фильма, посвященных крупнейшим художественным музеям нашей страны — Эрмитажу и Государственной Третьяковской галлерее.

Оба эти фильма располагали сравнительно однородным материалом, но сделаны совершенно различными творческими методами. Рассмотрим каждый в отдельности.

Материал фильма Эрмитаж расположен в исторической последовательности, начиная от памятников примитивного искусства доклассового общества и кончая классическими произведениями живописи XV—XVIII веков.

Предметы культуры бронзового века, золотые серебряные изделия, найденные в скифских курганах, рисующие быт и облик этих воинственных кочевников; скульптуры и мумии Египта с его культом мертвых; изделия иранского искусства; коллекция римского скульптурного портрета; живопись эпохи Возрождения; голландское, французское и английское изобразительное искусство и многое другое показывает фильм на протяжении двух частей.

Работа с этим разнородным статичным материалом представляла не малые трудности. Надо было преодолеть статичность материала.

В разрешении этой задачи режиссер шел по двум направлениям: с одной стороны, он находил внутреннюю динамику в самом изобразительном материале, с другой — пользовался приемами чисто внешнего динамизма, вводя панорамы по залам и движущимся посетителям музея.

Вторая линия, к сожалению, в фильме превалирует.

Первую линию можно наблюдать в раскадровке картины «Юдифь» Джорджоне. Медленная панорама, ведущая зрителя со спокойного, прекрасного лица Юдифи, вниз к ее ногам, попирающим отрубленную голову Олоферна, последовательно раскрывает содержание картины, выразительно подчеркивая контраст безмятежного лица Юдифи с жестокостью ее поступка.

Внутренняя динамика заключается здесь в столкновении понятий прекрасного и жестокого, в восприятии картины во времени, протяженность которого здесь ощущается.

Этого ощущения не было бы, если бы картина была целиком сразу взята в кадр и стояла бы на экране те же 10—15 секунд.

Аналогичные панорамы (вернее вращение самого объектива) режиссер применяет при показе рисунков на лекифе, золотой вазе, серебряном поясе. И это, пожалуй, все.

В разделе фильма, посвященном живописи, мы не находим больше примеров внутренней динамики в организации материала: зато вторая линия — «внешний динамизм» — нашла в фильме широкое развитие. Таковы многочисленные панорамы общего вида залов музея и кадры проходов посетителей по музею.

Общие планы залов музея были, конечно, нужны, но в минимальном количестве; рассмотреть картину или стенд с экспонатами на общих планах все равно нельзя, а общее представление об объеме занимаемой музеем площади дает мультсхема здания Эрмитажа в начале фильма.

То же следует сказать и о кадрах, показывающих посетителей музея; они нужны лишь для того, чтобы подчеркнуть популярность Эрмитажа у трудящихся Ленинграда и познакомить зрителя с той работой, которую ведет музей для популяризации крупнейших произведений искусства.

Режиссер не нашел нужной пропорции между побочным и основным (изобразительным) материалом. Желая внести разнообразие и больше движения в фильм, он перегрузил его бессодержательными панорамами и кадрами фланирующих людей.

Это обусловило второй недостаток фильма—слишком беглый обзор экспонатов, большинство которых снято хроникально без творческого подхода к объекту, без раскадровки. Имея ограниченный побочным материалом метраж и желая включить в фильм наибольшее число ценнейших экспонатов музея, режиссер Пресняков укорачивал метраж монтажных кусков. В результате большинство кадров имеет метраж—2; 1½; 1 и даже ½ метра длины. Например, такая картина, как «Святое семейство» Рафаэля, имеет всего два плана по 1¼ метра длиною, т. е. демонстрируется зрителю всего пять секунд. Такой метраж безусловно недостаточен, чтобы зритель мог с первого раза разглядеть и осмыслить произведение искусства, тем более, что режиссер почти не помогает ему в этом. Сложный и новый для восприятия зрителя изобразительный материал фильма требовал более спокойного монтажа.

Быстрота смены кадров затрудняет восприятие и тем снижает качество фильма.

Монтаж фильма в целом следует за дикторским текстом. Самостоятельного развития зрительный ряд не имеет. Приемы монтажа довольно однообразны: бесчисленные наплывы и затемнения служат единственным средством перехода с плана на план и от эпизода к эпизоду.

Если наплывы оправданы в кадрах, например, Египетского зала, где они сокращают процесс распеленывания мумии и уместны для перехода от бывшего тронного зала к современному его виду с музейными экспонатами, то в остальных случаях они применены лишь затем, чтобы избежать резкого скачка от плана к плану, т. е. продиктованы чисто формальными соображениями.

Музыкальное оформление фильма оставляет желать лучшего. Музыка не увязана с изображением. Она существует сама по себе, как безразличный фон, никак не помогая раскрытию зрительного материала.

Текст фильма дает ряд интересных сведений из истории культуры и искусства, но все эти сведения отрывочны, не связаны между собой, так же как и сами эпизоды. Вследствие этого фильм не оставляет впечатления цельности, в нем нет единой линии развития какой-либо определенной темы, под углом зрения которой рассматриваются экспонаты музея. Фильм скорей напоминает поверхностную, беглую экскурсию по музею с экскурсоводом, сообщающим о данной картине или скульптуре наиболее эффектные сведения.

Иначе построен фильм Третьяковская галлерея.

Располагая также статичным материалом — произведениями живописи, собранными в Третьяковской галлерее, — режиссер Николаи, нашел оригинальный метод организации этого материала, объединивший в единое целое разрозненные картины и наполнивший фильм внутренней динамикой.

Выбор точек, панорамы, раскадровка деталей картины сделаны с большим вкусом и выдумкой, монтируются не по внешним формальным признакам, а всегда направлены к раскрытию идеи данного живописного произведения.

Когда фильм еще делался, многие, услыхав, что снимается фильм о Третьяковской галлерее, выражали недоумение: зачем делать такой фильм, что в нем может быть хорошего? Картины потеряют краски; получится просто перечень художественных произведений, собранных в Третьяковской галлерее.

Фильм опроверг эти утверждения. Фильм Третьяковская галлерея представляет собою цельное произведение, раскрывающее по существу единую тему, проходящую красной нитью через весь фильм: история русского народа в живописи.

На экране иконы Рублева. Иконопись — это ранняя живопись древней Руси. Несмотря на сугубо условный плоскостной рисунок, скованность религиозными традициями, зритель замечает живое человеческое чувство в лице богоматери, видит отражение событий, воспетых в «Слове о полку Игореве».

Отсюда, от истоков русской живописи, начинается фильм и следует по пути ее истории, преломленно отражающей многовековую историю великого русского народа.

Светская живопись начинает свое развитие с портрета. Перед зрителем проходят портреты представителей придворной знати кисти Левицкого, Рокотова, Боровиковского. Это не просто безразличный перечень портретов. Режиссер смело монтирует портреты с картинами несколько более поздними. Например портрет Куракина монтируется с деталями картины «Парад у Инженерного замка», где под аккомпанемент подчеркнуто барабанной музыки солдаты занимаются «шагистикой», панорамирует с портрета вельможи на бюст Павла I и заканчивает фрагмент картиной «Открытие Александровской колонны».

Отдельные кадры в монтаже приобретают новое звучание, весь эпизод в целом раскрывает черты казарменного Петербурга. Ему режиссер противопоставляет другой облик великого города, овеянного лирикой Пушкина. «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий стройный вид...» Под эти стихи на экране проходят

картины Алексеева «Набережная Невы», «Дворцовая набережная» и др.

◇

Наряду с парадным академизмом портретной живописи появляются реалистические черты в творчестве крепостного художника Тропинина. Под кистью этого художника впервые оживают, хотя еще несколько идеализированные, образы простых смертных — крепостных крестьян. На экране «Кружевница», «Крестьянин, стругающий палку».

Путь овладения реализмом в живописи сопровождается переходом к новой тематике.

Маленькую по размеру картину Федотова «Сватовство майора» режиссер снимает так, что рамок зритель не видит: как и в большинстве других картин, картина заполняет экран. Панорамируя с майора на убегающую невесту, монтажно выделяя крупными планами позу майора, лицо невесты и другие детали картины, режиссер раскрывает замысел художника. Картина приобретает движение; она существует во времени; так приобретается новое качество, заменяющее утраченные краски.

Заложенный художником в картине юмор получил в эпизоде фильма полное звучание.

То, чего стремился достичь художник, поясняя свои картины стихами, режиссер достиг кинематографическими средствами. Глядя на крупный план майора, невольно вспоминается:

Майор — толстый, бравый,
Карман дырявый,
Крутит свой ус:
Я, дескать, до денежек доберусь![1]

Не менее выразительно подана картина Перова «Приезд гувернантки». Она раскадрована всего на три плана, диктор не дает никаких комментариев, но вы чувствуете всю драму скромной девушки-гувернантки, вынужденной притти в чуждую ей по духу купеческую семью.

Нежный профиль девушки в монтажном сопоставлении с толстой самодовольной рожей купеческого сына, красноречиво говорит о тех испытаниях, которые предстоит вынести девушке в этом доме. В развитии общей темы фильма, эта картина раскрывает социальные сдвиги — разорение мелкого дворянства, обогащение купечества.

Совершенно замечательно раскадрована и смонтирована картина «Неравный брак» Пукирева. Эта картина еще более ярко характеризует тяжелую участь бедной русской девушки, вынужденной итти замуж за богатого старика. В раскадровку этой картины режиссер смело вмонтировал план живой узбекской девушки-студентки, стоящей подле этой картины. Ее сочувственный взгляд и легкий, едва заметный, вздох облегчения — один кадр—в сопоставлении с картиной сказали больше и ярче, чем могли бы сказать десятки слов. На стыке этих кадров перед умственным взором зрителя пролетают те десятилетия, за которые наиболее угнетенная забитая женщина Востока стала свободной и равноправной. Вот почему девушке-узбечке так понятен и близок образ невесты.

Этот фрагмент фильма — подлинное искусство, достигающее большой силы художественной выразительности.

Передвижники возглавили национальное реалистическое искусство. «...Художник есть критик общественных явлений», — говорил Крамской, идейно возглавлявший передвижников.—Какую бы картину он ни представлял, в ней ясно отразится его миросозерцание, его симпатии и антипатии и, главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину».

Это активное отношение передвижников к действительности, смелое обличение самодержавия и сочувствие народу прекрасно выявлены и подчеркнуты в фильме монтажной раскадровкой, музыкой, текстом. Образы тяжелого прошлого оживают перед зрителем в картинах «Тройка», «Похороны крестьянина», «Переселенцы», «За расчетом» и других.

И здесь, как в предыдущих эпизодах, есть ряд больших удач. Таков монтажный кусок картины «Переселенцы».

Панорама с лежащей у повозки женщины вниз, на сухую песчаную почву и затем снова вверх с такой же высохшей почвы в картине «Крестный ход» на лавину пестрой толпы, идущей с иконами, помимо воли зрителя создает впечатление, что эта дикая фанатически настроенная толпа сейчас растопчет где-то за кадром лежащую женщину и ее беззащитного ребенка. Никому нет дела до ее безысходной нужды, ее безутешного горя. Такова была жизнь!

Хорош переход с картины «Иван Грозный» на крупный план гневного лица Софьи. Отсюда панорама на окно, за решеткой которого висит казненный стрелец, и затем логичный переход на картину «Утро стрелецкой казни». Таким образом эти картины о далеком прошлом боярской Руси оказались монтажно спаяны в единый смысловой эпизод. Историческая живопись Репина и Сурикова показывает народ не безликим фоном для исторической личности, а наделенным живыми, характерными чертами. Режиссер учел это обстоятельство... Показывая картины «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни» и другие, Николаи выделил крупными планами отдельные лица из толпы, подчеркнув таким образом реалистические черты произведений этих художников.

Следующий фрагмент фильма знакомит зрителей с картинами, посвященными революционной тематике. На экране проходят картины «По этапу», «Владимирка», «Расстрел», «На уральском заводе»... Мотивы революционных песен сопровождают эти картины.

Постепенное нарастание в них революционных мотивов, подводит зрителя к восприятию полотен «Бегство банкира», «Бой на улице», «Ленин в Смольном» и наконец, динамичные, полные боевого духа картины Грекова — «На Кубань», «Трубачи», «Тачанка» и другие.

Фильм заканчивается картинами о героических делах наших дней, портретами вождей нашей великой родины. Так живопись, киноискусство и история русского народа — от ее истоков до социализма — переплетаются в этом кинофильме.

Прекрасно составлена композиция музыки к фильму композиторами Дешевовым и Шатиряном из произведений Мусоргского, Щербачева, Шостаковича и старинных романсов XVIII века. Музыка подобрана весьма вдумчиво и тонко. Органически сочетаясь с изображением, она достигает большой силы воздействия и выразительности.

Третьяковская галлерея — фильм органически звуковой.

Музыка, стихи, романсы, песни, дикторский текст не отделимы от фильма.

Работа режиссера Николаи над фильмом Третьяковская галлерея заслуживает самого внимательного изучения. Она обогатила научную кинематографию, подготовила реализацию таких тем, как «Памятники Бородина», «Чайковский», «Лермонтов» — без инсценировок и дешевого игровизма.

Вместе с тем в этом фильме уже найдено специфическое, отличное от художественного фильма, построение исторических и искусствоведческих кинокартин.

---

[1] Стихи художника Федотова к картине «Сватовство майора». Цитировано по книге Варшавского «Передвижники».

Агитки эпохи гражданской войны

Проф. Н. Ивзуитов

Художественные фильмы эпохи гражданской войны получили название «агиток», потому что содержание их представляло собой прямое выражение лозунгов советской власти и основных идей политики партии.

Место, занятое агитками в кино, аналогично тому, которое занимали в изобразительном искусстве 1918—1920 годов плакаты Д. Моора и М. Черемных, окна Роста и т. п. Это злободневное и тенденциозное искусство гражданской войны — искусство короткого удара и обнаженной идеи. Это — своеобразное искусство, которое можно понять лишь тогда, когда станешь оценивать его с точки зрения политических критериев. Теперь, в наше время понятие «агитки» содержит в себе нечто отрицательное, поверхностное, схематичное. В ту же пору агитационные фильмы, излагавшие в наивной и непосредственной форме большие революционные идеи, не были отрицательным явлением. Они верно служили новому социальному строю, хорошо разили врагов и воспитывали рабочих, крестьян и красноармейцев в любви и преданности к великим освободительным идеям пролетариата.

О содержании агиток говорят их названия: Борьба за светлое царство III Интернационала, Все под ружье, За красное знамя, Красноармеец, кто твой враг?, Мир хижинам, война дворцам, Пролетариат на страже революции, Пролетарии всех стран, соединяйтесь!, Революционный держите шаг, Чем ты был, Это будет последний и решительный бой, Да здравствует рабоче-крестьянская Польша, Дети — цветы жизни, Засевайте поля, Народ — сам кузнец своего счастья, Мы выше мести. Сюжеты агиток не блещут выдумкой и изобретательностью построения: они прямолинейно и непосредственно связаны с названиями фильмов. Чтобы дать представление об их характере, приведем здесь некоторые из них.

Начнем с историко-революционной агитки: Пролетарии всех стран, соединяйтесь! (1919). Начало ее составляют эпизоды, заимствованные из истории Французской буржуазной революции. Выбор эпизодов случаен. Рассказано почему-то только о Дантоне, его измене делу революции и его гильотинировании. И тут же вслед за Французской революцией показан Карл Маркс. Переход от Французской революции к Марксу сделан невразумительно, без понимания смысла исторического процесса. «Французская революция, — повествует титр, — была побеждена, так как не было вождя, не было точного лозунга, спаивающего воедино трудящихся. Лишь через 50 лет после Французской революции Карлом Марксом был брошен лозунг, который приняли трудящиеся всего мира: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» В этом месте был снят актер, загримированный под Карла Маркса. Он задумчиво сидел за письменным столом, облокотившись на руку. Затем брал в руки перо и писал на листе бумаги: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Последний кадр без всякого перехода сменялся изображением людей, которых лозунг Маркса вдохновил на борьбу за высокую идею. На Амуре готовится побег политического заключенного. Побег удается. Он идет через тайгу. Длинный лесной путь. Силы покидают беглеца, но он продолжает упорно двигаться вперед под морализующую надпись: «Личной жизни у них не было». Фильм кончается несколькими жанровыми эпизодами, изображающими обыски и аресты революционеров, и заключительным титром: «Вечная память тем, кто своею кровью окрасил наши знамена!»

Приведенный сюжет весьма своеобразен. Его развитие построено не на поведении и действиях живых людей, а как бы на логике статьи, дающей изложение понятий и их связи друг с другом, изобразительный же материал играет роль иллюстраций к мыслям-титрам фильма. Не все, однако, сюжеты агитки строились по этому принципу. Некоторые из агитационных фильмов обладали занимательными и динамическими сюжетами. В этом смысле интересна картина Льва Кулешова На красном фронте. Уже начало ее приковывает сразу внимание зрителя. Кусачки на крупном плане перерезают провод. Полевой телефон, испорченный польским шпионом, перестает работать. Командир части вынужден послать секретное донесение в штаб с красноармейцем. По дороге скачет всадник, а в это время шпион, взобравшись на дерево и замаскировавшись, следит за ним. Раздается выстрел. Всадник падает с лошади. Шпион подбегает к упавшему красноармейцу, выхватывает у него пакет, бежит на вокзал и вскакивает на первый подвернувший-

---

«Серп и молот». 1921

ся поезд. Но красноармеец не убит. Раненый, он гонится за врагом, пока силы не покидают его. К счастью, он встречает по дороге советский автомобиль. Красноармейца берут в машину и она несется вдогонку поезду, чтобы перерезать ему путь. Поезд остановлен. Красноармеец вскакивает на подножку и бежит по вагонам вдоль поезда, ища шпиона. Заметив преследование, шпион вылезает на крышу. Красноармеец за ним. На крыше происходит неравная борьба, в результате которой шпион побежден и падает с крыши вагона. Похищенный пакет доставляется во-время по назначению. Начинается сражение, в котором с советской стороны участвуют конница и танки. Бой выигран. Население с восторгом встречает победителей. Фильм кончается изображением парада Красной Армии.

Сюжеты агиток, построенные на материале гражданской войны, не столь разнообразны, как это может показаться на первый взгляд. Вот красный командир встречает в лесу девушку, отца которой взяли в плен белополяки. Он собирает отряд и, напав на врагов, отбивает пленника (В дни борьбы, 1920). Вот цирковой клоун Баев вступает в ряды Красной Армии и однажды, применив свое искусство акробата, выручает из белогвардейской тюрьмы нескольких товарищей (Смельчак, 1919). Вот еврей Абрам, переживший невзгоды империалистической войны и ужасы погромов, становится на сторону большевиков и, возглавив красноармейский отряд, одерживает победу над белыми (Товарищ Абрам, 1919). Или вот перед нами красноармеец Федор, взятый в плен белыми; к нему приставляют на караул его отца, примкнувшего к врагам. Сыну, однако, удается убедить отца в его неправоте, и оба бегут к красным (Отец и сын, 1919). Последний мотив встречается в разных вариациях. Некоторые из вариаций проникнуты сентиментальным романтизмом. Таков, например, сюжет фильма Мы выше мести (1919). После ожесточенных боев красные войска занимают Казань и очищают город от чехословаков и белогвардейцев. Среди захваченных в плен дочь генерала с оружием в руках. Ее приговаривают к смертной казни. Перед расстрелом девушка просит задержать исполнение приговора и рассказывает историю своей жизни. Она действительно выросла в помещичьей семье с крепостническим укладом. Но, возненавидев этот уклад, она бежала из дома, чтобы жить отдельно от своих родителей. Во время гражданской войны белые мобилизовали ее как студентку медицинского факультета и предложили ей работать в качестве сестры милосердия. Однажды, воспользовавшись своим положением, она спасла от казни красного командира, попавшего в плен к белым. Рассказ девушки подтверждают свидетели. Судебная ошибка предотвращена. Героиню освобождают из-под ареста, и она остается работать сестрой милосердия в Красной Армии.

«За красное знамя». 1919

«Товарищ Абрам». 1919

Из сюжетов, заимствованных из жизни тыла, наибольшего внимания заслуживает сюжет фильма Домовой агитатор (1920). Это — полуфантастический сюжет с ситуациями, не лишенными остроумия. Вместе с тем идея этого фильма утилитарна в хорошем смысле этого слова, а его тенденция злободневна. Такое соединение занимательного сюжета с политической мыслью, осуществленное к тому же в комедийном жанре, — явление по тому времени редкое. Вот сюжет этого фильма. В 1919—1920 годах в Москве нет топлива. Приходится разбирать на дрова пустующие деревянные дома. Однажды разломали один из таких домов. Домовой, обитавший в нем, остался не у дел. У развалин дома он встречает рабочего, присевшего отдохнуть. Разговорились. И домовой предлагает рабочему Степану отправиться вместе в деревню. «Махнем-ка, друг, вместе,—говорит он.—Я живо домчу. Хлебца пожрешь в свое удовольствие, а к утру назад предоставлю». Полетели и опустились в деревне, где жил в тепле и довольстве брат рабочего — Андрей. В братниной семье готовили в ту пору приданое для девушек, выходивших замуж. Хватало всего, кроме мануфактуры. Андрей встретил своего городского родственника неприветливо. Домовой, обозленный таким приемом, решает проучить Андрея. Он перевозит его в город и заставляет работать в условиях, в каких живут городские рабочие. И вот в то время, когда рабочий агитирует в деревне за сдачу хлеба, крестьянин ведет в столице полуголодный образ жизни. На личном опыте он убеждается в том, что город без деревни, как и деревня без города, существовать не могут. И придя к такому выводу, он возвращается в деревню, чтобы стать сознательным гражданином и исправно сдавать хлеб государству.

Политике партии и советской власти в деревне было посвящено несколько фильмов. Одни разоблачали кулаков (Дети учат стариков, 1920), другие изображали деревню в переломное от военного коммунизма к новой экономической политике время (Засевайте поля, 1920). В тяжелую для республики пору кино находило возможным останавливаться не только на экономических вопросах деревни и города (Чините паровозы), но и на вопросах культуры. Фильм Дети — цветы жизни, выпущенный в голодный 1919 год, с трогательной наивностью разъясняет, как мать должна ухаживать за ребенком, каких правил гигиены она должна придерживаться, чтобы вырастить его здоровым. Этот фильм — не простая инструкция. У него есть сюжет, который рассказывает о разных матерях и разном отношении их к ухаживанию за ребенком. Вера, жена монтера Кулешова, не признает врачей и прибегает к помощи бабок. У нее родится болезненный ребенок, который постоянно хворает и, наконец, умирает. Это служит поводом расхождения между мужем и женой. «Умер ребенок, — морализирует надпись фильма, — умерла любовь». У другой матери — Анны, жены вагоновожатого Зайцева, ребенок, напротив, растет крепким и здоровым, потому что она строго соблюдает все предписания врачей. Оттого она счастлива и в личной жизни. Подобное со святой простотой и прямолинейностью изображение поведения людей,

их судеб, человеческих отношений весьма характерно для фильмов эпохи гражданской войны независимо от того, кто был сценаристом этих фильмов, известный ли писатель или молодой неопытный кинодраматург.

Всем авторам сценариев агиток был свойственен один стиль и одна манера изображения действительности. Впрочем, сценарные кадры в период гражданской войны и по общему количеству были не столь велики, чтобы можно было дифференцировать их по художественным воззрениям. В. Добровольский, А. Серафимович, А. Луначарский, Л. Никулин, Вознесенский, Ф. Шипулинский — вот фамилии, которые встречались тогда чаще других. Некоторые из сценаристов, например Вознесенский, были опытными профессионалами, другие, как В. Добровольский (ему принадлежит наибольшее количество сценариев, в том числе сценарии фильмов Восстание, Хлеб, Пролетарии всех стран, соединяйтесь!, Чем ты был, Две души, Народ — сам кузнец своего счастья), выросли и сформировались на агитках. Третьи — руководящие работники (М. Алейников, Н. Преображенский) — вынуждены были заниматься сценарной работой за отсутствием достаточного количества сценаристов. Два сценария Уплотнение и Смельчак написал А. Луначарский и один сценарий под названием На фронт — В. Маяковский. О сценарии Маяковского нам известно с его слов. Это была, по его утверждению, «агиткартина, исполненная в кратчайший срок и двинутая в кино, обслуживающее армии, дравшиеся на польском фронте» (Предисловие к сборнику сценариев).

Манера, в которой написаны первые советские сценарии, далека от той, которая станет потом господствующей в монтажном кинематографе. Фильм обычно состоял из повествовательных и разъясняющих титров и иллюстраций к ним. Теперь не представляет никаких трудностей восстановить содержание утраченных агиток; для этого нужно обратиться лишь к монтажным листам. Ведь вслед за каждой надписью в сценарии, как и в фильме, следовала сцена, подтверждающая надпись. Таким образом сама по себе сцена нередко не вносила в действие ничего нового по сравнению с титром, почему и можно по одним только титрам прочесть содержание картины.

В подобном стиле сделан и сценарий М. Ступиной Мать по повести Горького. Он представляет собой собрание иллюстраций к произведению, расположенное в порядке повествования. Ничто, казалось бы, не пропущено, и в то же время отсутствует самое главное в кинематографическом произведении — органическое единство построения.

Режиссерское исполнение агиток соответствовало уровню сценарных замыслов. Проявиться сколько-нибудь оригинально оно не могло, ибо отсутствовали возможности, чтобы строить выразительные декорации; а если бы даже они — эти возможности — и существовали, все равно нельзя было бы декорации освещать за отсутствием электроэнергии. Поэтому агитки снимались в большинстве случаев на натуре. Это был естественный выход из положения. Кто были режиссерами агиток? Частью их снимали мастера дореволюционного кино, перешедшие работать в кинокомитеты и БФКО (Ч. Сабинский, Б. Чайковский, Ю. Желябужский, А. Пантелеев, И. Перестиани, А. Ивановский, П. Чардынин), частью театральные режиссеры (Б. Сушкевич), частью административные деятели (Н. Преображенский) и, наконец, некоторые из тех новаторов, которые, не проявив себя в дореволюционном кино, начали искать новых возможностей для киноискусства в первые годы советского кино (Л. Кулешов). Режиссерский состав был пестр, но жизнедеятелен. На его плечи была возложена задача вытравить из киноискусства «сплошные глаза со слезой Мозжухиных» (выражение Маяковского) и превратить кинематограф в орудие просвещения и пропаганды. И они делали это в меру своих возможностей и умения.

Им помогали актеры. В агитках и инсценировках литературных произведений (Мать, Рабочий Шевырев, Хромой барин, Три портрета) снимались некоторые из известных актеров дореволюционного кино (З. Баранцевич, О. Преображенская, В. Орлова). Не отказывались от работы для экрана и актеры театров. Из актеров Малого театра в ту пору снимались: В. Пашенная, Н. Рыбников, Д. Гундуров; других театров — М. Нароков, В. Рябцев. Но особенно много снимались актеры Московского Художественного театра. Дань кинематографу отдали за небольшим исключением почти все крупные актеры МХАТ: Л. Леонидов, Е. Вахтангов, В. Грибунин, В. Готовцев, И. Берсенев, Н. Знаменский, Н. Хмелев, Б. Добронравов, Г. Бурджалов, Ф. Шевченко, А. Шахалов, А. Дмоховская, А. Чебан, П. Бакшеев,

«Долюшка русская, долюшка женская». 1922

«Мать». 1918—1919

Н. Подгорный и другие. Такое увлечение актеров МХАТ кино вызвало даже протест со стороны К. С. Станиславского, который пытался объяснить причину этого увлечения материальными преимуществами кинематографа, тем, что будто бы именно щедрая оплата труда актеров в кино стала отвлекать этих актеров от работы в театре («Моя жизнь в искусстве», 2 изд., 1933, стр. 668). Разумеется, это было не так. Некоторые из актеров МХАТ относились к работе в фильмах с полным сознанием ответственности перед зрителями, с чувством подлинного артистического увлечения. И образы, созданные ими в годы гражданской войны, вошли в их творчество на правах полноценных и полновесных созданий. Так, например, роли, сыгранные А. Дмоховской в фильмах Чем ты был (роль забитой бессловесной солдатки) и Дети — цветы жизни (роль молодой матери — трамвайной кондукторши), она сама считает давшими ей большой опыт в кинематографическом искусстве. Образы эти, по свидетельству печати, вызывают у артистки до сих пор теплые воспоминания.

И однако даже при таком отношении театральных актеров к кинематографу бывали иной раз случаи, когда нельзя было уговорить актера сыграть роль, исполнить которую он считал для себя предосудительным.

«На мужицкой земле». 1920

«Из искры пламя». 1923

«Укразин». 1923—1924

Особенно характерный случай произошел со съемкой антирелигиозного фильма Сказка о попе Панкрате, бабке Домне и новоявленной иконе в Коломне (1918). Артист, приглашенный на роль попа Панкрата, ознакомившись с замыслом фильма, сниматься категорически отказался, мотивировав отказ своими религиозными убеждениями. Попробовали уговорить исполнить эту роль других актеров, но попытки эти также окончились неуспехом. Выхода не было. И пришлось роль попа играть самому председателю Кинокомитета Н. Преображенскому — тогдашнему главе кинематографического дела. Он кстати был сценаристом и режиссером этой картины, режиссером по той же причине, по какой стал актером. Будучи занят административной и партийной работой, Преображенский приезжал на съемки поздно ночью, снимал рубашку, подпоясанную ремешком, маузер, болтавшийся сбоку, и, накинув наскоро поповскую рясу и загримировавшись, подставлял свое непривыкшее к ослепительному свету лицо под палящие лучи юпитеров. Случаи выступления руководителей кинематографа в роли актеров были неоднократны. В фильме Уплотнение роль профессора Хрустина играл председатель Петроградского кинокомитета Д. Лещенко — по специальности профессор химии; в фильме В дни борьбы польского пана играл Ф. Шипулинский.

Кто бы, впрочем, ни позировал перед киноаппаратом—опытные ли актеры или люди, никогда не игравшие,—результат получался один и тот же. Актерам было трудно играть потому, что многие из них не понимали смысла новой жизни и характера новых людей, неактерам—потому, что последние не обладали актерской техникой и знанием средств художественной выразительности. В том и в другом случае игра получалась условной, внешней. Перед нами несколько выцветших фотографий из несохранившегося фильма режиссера Б. Светлова Победа мая, поставленного в Петрограде в 1919 году. Актер, исполняющий в этом фильме главную роль, одет в условную рабочую блузу, очень длинную, почти до колен и без пояса; полосатые штаны засунуты в модные сапоги на высоких каблуках. Он стоит, широко расставив ноги, откинув голову назад. Этой позой актер хочет выразить величие и силу рабочего класса, его гордость и уверенность в победе. Таким образом он играет не индивидуальный образ, а образ рабочего вообще, образ собирательный, коллективный. Естественно, что эта скульптурно-героическая поза, как и вся игра актера, условна, рассудочна и холодна. Но даже в этой условности есть свежесть наивного искусства, и можно явственно ощутить облагораживающее дыхание новых идей и новых чувств.

Эти идеи и чувства были больше сродни, разумеется, тем актерам, которые лишь вступили в ту пору на кинематографическое поприще. В годы, овеянные суровой романтикой, они отдали искусству свою молодость и свой юношеский пыл. Может быть потому и сыграли они в последующем развитии советского киноискусства большую положительную роль. Мы говорим о Н. Шатерниковой, В. Пудовкине, А. Хохловой, Л. Оболенском и других. Шатерникова и Пудовкин снялись впервые как актеры в фильме И. Перестиани В дни борьбы (1920), Хохлова и Оболенский — в фильме Л. Кулешова На красном фронте (1920). Они внесли с собой жадный интерес ко всему новому, рождавшемуся и росшему в стране. Они стали искать в киноискусстве не только нового содержания, но и новой формы.

Сама по себе форма агиток не покажется в каком-либо отношении новой. Она и не могла быть такой хотя бы потому, что большинство агиток делалось людьми, опутанными по рукам и ногам старыми художественными традициями. К тому же и внешние условия не позволяли осуществлять замыслы в той форме, какая мыслилась режиссерам.

Пожалуй, только фильм Серп и молот или В трудные дни был поставлен не наспех, а с большим вниманием и серьезностью. Фильм этот, осуществленный в конце периода гражданской войны (1920—1921), подвел итог работе кинематографа за этот срок и наметил дальнейшие пути его развития. Он был осуществлен коллективом педагогов и учащихся 1-й государственной школы кинематографии — родоначальницы нынешнего Всесоюзного государственного института кинематографии. Между прочим Серп и молот — не единственная постановка школы. Последняя сделала еще агитку В дни борьбы. Но если картина В дни борьбы была снята И. Перестиани непродуманно, на ходу, — в работу над Серпом и молотом — фильмом полнометражным в отличие от большинства агиток одночастных или трехчастных — режиссер В. Гардин и его мастерская вложили много настоящей творческой энергии. Сценарий этого фильма, написанный А. Горчилиным, был всесторонне обсужден, перепечатан на большие листы и выставлен в школе для всеобщего обозрения. Это был не литературный сценарий, а сценарий режиссерский — один из ранних примеров режиссерского сценария. Против каждого кадра-сцены стоял метраж куска, отметки о плане, количестве действующих лиц и освещении. В предисловии к выставленным листам режиссерского сценария В. Пудовкин писал от имени всего коллектива, что кинематограф как искусство не терпит работы «на авось», что «истинный сценарий — рисунок будущей картины и почти

точный рисунок», что основанием кино является монтаж, требующий стройного, проникнутого ритмом сооружения картины из отдельных сцен и кадров. Одним словом, работа над сценарием была обставлена по тому времени наилучшим образом и снабжена даже аппаратом теоретических рассуждений. Как же сценарий выглядел практически?

Сюжет его более сложен, чем сюжеты других агиток. Он охватывает довоенное время, период империалистической войны и первые годы Октябрьской революции. Крестьянин Иван Горбов живет в нищете; ему нечем заплатить даже недоимки. А кулак Кривцов не знает, куда девать деньги. Дочь Горбова Агаша обращается за помощью к сыну Кривцова Захару, который к ней неравнодушен. Последний холодно выслушивает просьбу и отказывает девушке. Тем временем со двора Ивана Горбова уводят за недоимки лошадь и корову, уводят в тот момент, когда к Горбовым приходит батрак Андрей Краснов. Это — добрый, отзывчивый человек, давно любящий Агашу и готовый помочь ее семье. Корову удается выкупить, а на лошадь денег не хватает. Но без лошади крестьянствовать невозможно. И вот дети Ивана Горбова — Агаша и Петр вместе с Андреем Красновым принимают решение отправиться на заработки в Москву. Империалистическая война, потом Октябрьская революция. Пожившись, Агаша и Андрей живут в столице, голодают. Андрей и Петр работают на заводе. Однажды к ним приезжает из деревни их отец — Иван Горбов. Ему понадобились гвозди и стекла, которые он хочет купить на Сухаревке. Пока Горбов гостит у родственников, выходит приказ о мобилизации. Петра и Андрея зачисляют в Красную Армию, Горбов, уезжая из Москвы, забирает Агашу с собой в деревню. В то время как Петр и Андрей сражаются на фронте, Горбовы, как и в прежние времена, продолжают терпеть нужду. На фронте Петр убит. Андрей ранен, его отправляют в госпиталь. А в деревне между тем стало совсем плохо. У Агаши вышла последняя мука. Нет другого выхода, как снова обратиться за помощью к сыну кулака—Захару Кривцову. Встреча с Агашей пробуждает у последнего старую страсть. Он умоляет Агашу забыть Андрея. Сцена эта происходит в хлебном амбаре в тот момент, когда Андрей, получив отпуск, возвращается в деревню к тестю. Узнав, где Агаша, он бежит в клеть и успевает во-время спасти Агашу от Захара Кривцова — обезумевшего от страсти насильника. Захар наказан: он гибнет в огне загоревшегося амбара. Кулаки арестованы. Спрятанный ими хлеб отобран. И в деревне устанавливаются новые социальные порядки.

За исключением эпизода насилия, традиционного для старого кинематографа, сюжет фильма изображал хотя и наивно, но правдиво классовую борьбу в деревне и новых людей — борцов за социализм. В центре фильма стоял Андрей Краснов — батрак, потом рабочий и красноармеец, человек, прошедший через войну и Октябрьскую революцию. Это был первый в советском кино, при всей наивности и несовершенстве исполнения, живой и естественный образ положительного и при том не исторического, а современного героя. Эту роль играл В. Пудовкин. Другие роли были исполнены А. Горчилиным (Петр), Н. Вишняком (Захар Кривцов), Н. Зубовой (Агаша), А. Чекулаевой, С. Комаровым, Ф. Шипулинским и другими. Прежде чем снимать фильм, руководство кинематографической школы провело конкурс на актеров. Конкурс обставлен был серьезно. «Мастерская постановщиков» школы отметила в протоколе от 30 ноября 1920 года, что к каждому исполнителю следует подойти всесторонне, ибо «только сумма всех впечатлений, сложившихся от продолжительной проверки индивидуальных способностей и типичности натурщиков (так стали называть актеров — Н. И.), исполняющих данную роль, может предотвратить от тех ошибок, которые возникают при непосредственном впечатлении от разовой игры натурщиков». Результаты отбора вместе с тщательностью работы с актерами привели к положительным результатам. Конечно, с теперешней точки зрения игра актеров в Серпе и молоте наивна, театральна, чрезмерно подчеркнута и тем самым условна. Но по своему времени она явилась шагом вперед в сторону правды и жизненности, отходом от дореволюционных трафаретов и штампов. И в других отношениях фильм сделал попытку сдвинуться в направлении к реализму. Сцены, изображающие продотряды, направленные в деревню, поезда, облепленные мешочниками, Сухаревский рынок, выглядят сейчас как кадры хроники, хотя не все они сняты документально. Эта атмосфера городской и деревенской жизни 1920—1921 годов передана в фильме тактично и умело. Фильм снят Эдуардом Тиссэ, натура — в Барвихе, под Москвой, павильоны — в бывшей студии Ермольева. Некоторые пейзажные кадры проникнуты подлинной лирикой.

Вообще фильм Серп и молот, как бы ни было низко его художественное качество, предвосхитил целый ряд творческих идей, которые станут потом в центре внимания советского киноискусства. Достаточно сказать, что образ Андрея Краснова натолкнет впоследствии на постановку фильма Конец Санкт-Петербурга — фильма о другом крестьянском парне, ушедшем в город на заработки и прошедшем через войну и революцию. Подобное место в развитии советского кино занял не один фильм Серп и молот, но и другие агитки, темы и сюжеты которых будут подхвачены и разработаны кинематографом 1926 — 1929 годов.

«Советское лекарство». 1919

«На мужицкой земле». 1920

«Дети учат стариков». 1920

„Советский исторический фильм“

В. Лучинов

Общеизвестна истина, что кино имеет огромное культурное значение.

Богатое многообразное содержание этой «общеизвестной истины» дает нам кино в своем развитии.

Так, особенно за последние годы после ряда замечательных советских фильмов, мы наиболее полно ощутили идейное значение кино.

Героическая борьба большевистской партии в годы Великой Октябрьской революции и в годы строительства социализма, замечательная работа над воплощением образов величайших вождей пролетариата Ленина и Сталина, отображенные в художественных фильмах, правдивых и талантливых, помогла многомиллионным массам осознать великое освободительное значение нашего большевистского дела, величие его передовых борцов.

Значения кино, поставленного на службу науке, школе, мы еще не ощущаем в такой же полноте и конкретности.

Не представляем полно практическое его применение в работе ученых, в школе или в университете, во всем многообразии возможностей кино, ибо в этой области, в большинстве случаев, советское кино делает только свои первые шаги.

Появление в последние годы ряда исторических художественных фильмов показало практические пути развития исторического фильма и поставило множество новых вопросов.

Живая практика, работы над историческим фильмом должна дать новый толчок работе кино.

Волнующим проблемам, преимущественно историко-художественного фильма, а также учебно-исторического и научно-исторического, посвящен вышедший недавно из печати сборник «Советский исторический фильм».

Книга эта небольшая по объему, касается многих вопросов: история и кино, художник в историческом фильме, живопись в кино, музыка фильма, статьи — творческие отчеты актеров об их работе над образами исторических героев нашей родины. Поставив своей задачей охватить столь значительное количество тем и вопросов, сборник часто только касается их. В этом, пожалуй, главный недостаток сборника.

Правда, есть в этом и положительная сторона: когда читаешь сборник, видишь, как много вопросов выдвинуло киноискусство и как мало сделано еще для того, чтобы осознать поставленные развитием его значительные проблемы. «Предметно» осознаешь необходимость и актуальность деловой дискуссии.

◇

Наука об истории общества переживает сейчас в нашей стране, особенный период.

Осознание того, что «наука об истории общества, несмотря на всю сложность явлений общественной жизни, может стать такой же точной наукой, как, скажем, биология, способной использовать законы развития общества для практического применения»,

что «в своей практической деятельности партия пролетариата должна руководствоваться не какими-либо случайными мотивами, а законами развития общества, практическими выводами из этих законов»,

что «связь науки и практической деятельности, связь теории и практики, их единство должно стать путеводной звездой партии пролетариата»[1], — придало огромное значение науке истории, поставило вопросы истории по-новому.

Впервые в истории человечества уже не отдельные передовые люди, гениальные идеологи пролетариата, окруженные ненавистью буржуазного общества и его слуг, на поприще науки, а масса советской интеллигенции, вооруженная марксистско-ленинской теорией, работает над вопросами истории.

В борьбе с ранее господствовавшей буржуазной историографией развивается и растет новая история человеческого общества — марксистско-ленинская его история.

Естественно, что задача эта увлекла и киноработников, ибо ни одно искусство не богато так возможностями восстановления прошлого, как кино.

Создан ряд крупнейших исторических фильмов, имеющих еще свои недостатки, но принципиально отличных от того, что делалось ранее.

Буржуазный исторический фильм был любовной драмой в костюмах определенной эпохи или века, история выступала в них как фон, часто используемый для мотивировки неправдоподобных ситуаций.

Советское киноискусство ставит своей задачей создание исторических фильмов, которые должны быть так же правдивы, как правдива марксистско-ленинская история.

Чрезвычайно доказательным фактом этого перелома (помимо основного доказательства — самих картин) является то, что сценаристы и режиссеры, художники и актеры с увлечением и страстью работают, каждый в своей области, своими методами, над историческими проблемами.

Это красной нитью проходит по всем статьям сборника, будет ли это статья С. Эйзенштейна о режиссерской работе над «Александром Невским» или Н. Черкасова о создании образов царевича Алексея, Д. И. Полежаева-Тимирязева и А. М. Горького, или статья В. Шкловского об историческом сценарии, или статья А. Гутмана о живописи в кино.

[1] Сталин. Вопросы ленинизма, изд. 11-е, стр. 544—545.

С. Эйзенштейн в интересной статье «Александр Невский» пишет: «Мы любуемся неподражаемым совершенством Спас-Нередицы. Чистота линии и стройности пропорции этого памятника XII века вряд ли знает равных себе. Эти камни видели Александра. Александр видел эти камни. Мы бродим вокруг, как бродили в Переяславле по Александровской горе — искусственному возвышению, воздвигнутому Александром на берегу Плещеева озера. Здание прекрасно, но связующий нас язык — еще язык эстетики пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения, психологического проникновения в этот памятник; нет еще живого общего языка. И вдруг взгляд падает на табличку, внимательно повешенную заботливой рукой работников музейного отдела. На ней несколько почти отвлеченных строк: «Начат постройкой тогда-то, закончен тогда-то»... Табличка вызывает новое ощущение этих каменных столбов, арок, перекрытий. Их лицезреешь в динамике их быстрого возникновения, их ощущаешь в динамике человеческого труда — не в созерцании поступков со стороны, а в актах действия и трудовых деяниях изнутри. Они близки, ощутимы, их через века связывает с нами один язык, священный язык труда великого народа.

Это те же люди, что и мы. Уже не камни зовут и твердят свою историю, а люди, складывавшие эти камни, их тесавшие, их таскавшие» [1].

Это стремление почувствовать реальность прошлого свидетельствует и статья С. Прокофьева. «Музыка в фильме Александр Невский не отличает художника, работающего над кинокартиной, от историка. «Задача создания исторического фильма — это прежде всего задача овладения историей», «исторические фильмы — это произведения искусства нашей родины»; таковы руководящие мысли сборника.

Вот это, объединяющее лучших работников кино стремление создать идейный, большой познавательной силы, исторический фильм, прежде всего останавливает внимание читателя, вводит его в творческую лабораторию создания кинофильма.

К сожалению, специалисты историки за исключением академика Б. Грекова в сборнике не участвуют. Нужно сказать (вообще, не только применительно к сборнику), что если бы историки оценили значение киноискусства для своей науки — какая плодотворная, богатая мыслями дискуссия могла бы возникнуть!

В сборнике помещена очень небольшая статья специалиста-историка, академика Б. Грекова «История и кино».

Там, в частности, он пишет: «Конечно, никто не будет спорить о том, что все исторические фильмы (Петр I, Александр Невский, Пугачев, Сын рыбака) несут в массы ценные исторические факты. Воскрешая перед зрителем прошлое, они помогают этим понять настоящее. Но нужно сказать правду: не все наши исторические фильмы в одинаковой степени историчны. Можно даже о некоторых из них с полным основанием заметить, что они порою вводят зрителя в заблуждение. Но эта тема особая и я сейчас ее касаться не буду» [2].

Нам не в чем упрекнуть автора, но при чтении этих строк невольно возникает досадное чувство. Ведь с этого, на наш взгляд, можно было бы начать интересный и плодотворный спор на тему: история и кино.

Что, по мнению историка, удалось, изображено правдиво? Что вызывает чувство протеста? В чем неточность?

Вот об этом в первую очередь хотелось услышать от академика Б. Грекова.

Такому критическому разбору исторических фильмов в сборнике вообще уделено сравнительно немного места.

Интересны замечания В. Шкловского о фильмах Петр I и Александр Невский.

Убедительно защищает Шкловский историческую правду эпоса в картине Александр Невский, боя Васьки Буслая с тевтонами.

Правильны критические замечания о картине Петр I.

Но вызывают недоумение рассуждения Шкловского по поводу отсутствия в фильме Александр Невский русских попов.

Шкловский пишет так: фильму делают упрек в отсутствии показа русских попов. «Тевтоны молятся, поднимают кресты, крестят огнем и мечом, а русские даже не крестятся.

Этой условности в сценарии не было. Но появление ее понятно.

Интервенция немецких рыцарей была идеологически оформлена как крестовый поход... Показать другую религию, с другой ролью в фильме было очень трудно.

Александр Невский и так русской церковью использован, как святой. Если его подкрепить несколькими песнопениями, то правильно все это рассказать можно, но трудно.

Эйзенштейн пошел на условный пропуск религии [3] (Разрядка наша).

Получается, что Шкловский согласен на этот условный пропуск (вот уже и слово обходительное придумано). Так как иначе «можно, но трудно».

Шкловский хорошо знает, что искусство трудно. И не ему, «рядовому войска» «сражающегося под Потылихой... имея в сердце полную веру в справедливость боя за новую историю» (как говорит о себе Шкловский), просить о скидке на трудности в искусстве. (И тем более просить ее для С. Эйзенштейна.)

А ведь Шкловский умеет рассуждать иначе.

Не так давно появилась его статья о литературных работах С. Григорьева.

В этой статье Шкловский требует от автора дать полководца, «не только страдающего, не только доброго или решительного, но и мыслящего, дать полководца, как стратега».

Шкловский знает, что это трудно, вот как он наставляет С. Григорьева.

«С. Григорьев в третий раз должен написать Суворова и для Красной Армии и для Советского народа.

Как это сделать?

Суворов запретил в войсках отвечать — «не могу знать» [3].

Получается, что у «рядового» Шкловского две тактики. Одна тактика в войске под Потылихой, другая — на фронте Последнего переулка, где помещается «Литературная газета».

Нельзя ли, обойтись одной тактикой, той, что не боится трудностей и не оправдывает ссылкой на них творческие ошибки.

Работе актера над исторической ролью посвящены две статьи Н. Черкасова и А. Ханова.

Просто и правдиво рассказывает Н. Черкасов о своей работе над ролями царевича Алексея (Петр I), профессора Полежаева (Депутат Балтики), Александра Невского (Ал. Невский) и Алексея Максимовича Горького (Ленин в 1918 году).

---

[1] С. Эйзенштейн. «Александр Невский». Сборник, стр. 14.

[2] Б. Греков. «История и кино». Сборник, стр. 12.

[3] В. Шкловский. Суворов. Литературная газета, № 10, 22/II 1940 г. Разрядка моя. — В. Л.

Кратко анализируя основные этапы своей работы над ролью, Черкасов останавливается на узловых пунктах ее. Нахождение «зерна образа», «накопление характерных черт его», так сказать его индивидуализация, значение работы над внешностью героя для создания роли, специальные трудности работы актера в кино.

На примерах своей работы над этими и другими ролями Черкасов показывает много интересных черт, помогающих понять внутреннюю работу актера над исторической ролью в кинофильме.

Статья А. Ханова «Образ народного героя» о своей работе над ролью Кузьмы Минина в фильме Минин и Пожарский отрывочна и не доносит до читателя своеобразие творческого метода артиста.

Несколько особняком стоит в сборнике статья Е. Вейсмана «Учебно-исторический фильм».

Автор сумел охватить ряд проблем учебно-исторического и кратко наметить возможные задачи научно-исторического фильма.

Особое место в статье занимает спор о допустимости инсценировок в учебно-историческом фильме.

Нам кажется, что Е. Вейсман стоит на правильных позициях. Защищая историческую точность учебно-исторического фильма перед вероятной или относительной достоверностью, допустимой в художественных исторических фильмах, Вейсман в то же время говорит, что требование исторической точности не препятствует введению в фильм игровых эпизодов. Понятно, что введение инсценировок требует здесь иного подхода. Таким образом Вейсман защищает не только историческую точность учебного фильма, но и отстаивает право на занимательность их.

Существующий художественно-исторический фильм, на наш взгляд, решительно недооценен в статье.

Автор пишет: «Художественно-исторические фильмы в какой-то степени выполняют и образовательную функцию, но решающего значения они, как средство преподавания истории, иметь не могут».

Что это за таинственное «решающее средство» преподавания! Мы не подозреваем автора в том, что он под «решающим средством» подразумевает преподавателя или даже книгу. Вряд ли эту решающую педагогическую функцию (заменить преподавателя или книгу) Вейсман приписывает и учебно-историческому фильму. Такое предположение нужно отбросить. Следовательно, под «решающим средством» автор может разуметь только такие важные в педагогическом процессе, но не решающие вещи, как иллюстративный материал, диапозитивы, музеи и прочее.

Ничего иного предположить нельзя. Но в ряду их почетное место занимает и художественно-исторический фильм.

Получилось как-то так, что пока теоретики спорят имеет ли исторический фильм значение для преподавания истории, жизнь, не считаясь с теоретиками, выдвинула его на выдающееся место в деле исторического просвещения.

Для того чтобы убедиться в этом, стоит только пойти в любую школу и в любом из старших классов ее попросить всех учащихся, видевших фильм Петр I, или Александр Невский, поднять руки. Затем попросить поднять руки тех, кто видел эти фильмы два раза, потом тех, кто видел их три раза. Вы убедитесь, что подавляющее большинство учащихся видело эти фильмы, а многие из них два, а то и три раза.

И это не в порядке организованного просмотра, устраиваемого школой, а так сказать стихийно, по собственной инициативе учащихся.

Сомнений в том, что указанные фильмы имеют большое познавательное значение, как будто быть не может.

Сам Е. Вейсман пишет, что эти картины есть «волнующие иллюстрации марксистско-ленинского учения о справедливых и несправедливых войнах».

Следовательно, фильмы эти являются такой предпосылкой, таким фактором в познавательном процессе, который не может игнорировать ни один мыслящий педагог.

Художественно-правдивый исторический фильм дает учащемуся правильную концепцию исторического процесса.

Полнокровные художественные образы исторических героев, силою искусства восстановленные картины Новгорода XIII века, Москвы XVII века, обстановка и костюмы эпохи, наконец, узловые пункты истории, данные в драматическом развитии сюжета, все это остается в сознании зрителя.

Преподаватель не может, понятно, обойти молчанием исторические неточности, допускаемые в фильмах; он должен разъяснить, например, что царевичу Алексею к началу Северной войны не могло быть больше 10 лет и т. д.

Таким образом, в существующем арсенале педагога-историка мало есть других «средств», которые могли бы сравниться с познавательным значением полноценного историко-художественного советского фильма.

Мы отнюдь не хотим преуменьшать значение создающегося учебного фильма. Кажется нам, что оба эти вида исторического фильма должны занять существенное место в историческом просвещении и обогатить его.

Содержательна и очень интересна статья Л. Гутмана «Исторический жанр в живописи и кино».

Посвященная вопросу экранизации живописных источников статья выступает против механического перенесения в кинофильм памятников изобразительного искусства, нарушающего художественную целостность исторического фильма.

Насыщенная примерами, взятыми из таких фильмов, как Петр I и Александр Невский, демонстрирующих удачи и неудачи перенесения в картину художественных произведений прошлого, живо и убедительно написанная, статья будет прочтена читателем, следящим за развитием советского киноискусства, с интересом.

◇

Сборник появился своевременно. Он нужен. Содержит ряд интересных работ. Недостаток же многотемности его можно бы легко исправить, издав еще хотя бы два сборника.

Один на тему «История и кино», другой «Работа художника в историческом кинофильме».

Широкое обсуждение на страницах печати итогов работы над историческим кинофильмом — дело назревшее.

Страницы двадцатилетия*

Х. Херсонский

«Листая страницу за страницей этого альбома, вспоминаешь страницу за страницей эти двадцать лет... Мы представлены здесь фотографиями, подобранными умелыми руками, фотографиями, в которых запечатлено коллективное лицо родного нашего искусства. Лица наших актеров, кадры наших операторов, замыслы наших сценаристов, мастерство наших режиссеров, искусство наших осветителей, выдумка наших художников»,—пишет С. М. Эйзенштейн во вступлении к альбому. Это — верно.

Листаешь страницы этого альбома, и это чувство неиссякаемой молодости нашего киноискусства и его мастеров переживаешь вновь и вновь очень остро и конкретно, так сказать «весомо и зримо».

Этот альбом — не столько альбом воспоминаний о прошлом советского кино, это книга горячей борьбы и преобразования искусства.

Такой книги — вернее, таких книг — нехватало. Она отвечает на насущные потребности, возникающие в работе и у режиссеров, и у кинодраматургов, и у критиков, и у актеров, и у операторов, и, смею думать, у директоров — организаторов производства.

Она учит помнить о едином процессе развития советского кино, о поступательном движении искусства, о его сложном пути и великом целеустремлении, о пройденных этапах, об ошибках, к которым не следует возвращаться, и о лучших традициях, которые надо хранить и развивать. Она заставляет задуматься о многом, о чем мы часто забываем, занятые повседневной работой, когда из-за деревьев иногда не видят леса, и некоторые молодые товарищи по недостатку культуры труда с энтузиазмом принимаются изобретать заново... велосипед, или даже самовар, как будто они делают «первый советский фильм».

За примерами ходить некуда. Они — вокруг нас. Чем, как не недостатком культуры труда, забвением традиций, равнодушием к собственному прошлому или просто его незнанием, объясняется то, что из пяти недавно выпущенных кинокомедий только одна — и то робкая, неуверенная и художественно-противоречивая, разностильная Аринка принята зрителем «со скидками» на всегда обаятельную молодость, а остальные заставляют вспомнить о стареньком, действительно первом в своем роде фильме А. Д. Попова Два друга, модель и подруга, как о недостижимом для многих сценаристов и режиссеров образце бытовой комедии. Чем, как не недостатком культуры труда, выражающемся в слабом изучении огромного накопленного советской кинематографией богатства изобразительных средств, приемов, умений, открытий, изобретений, объясняется то, что во многих «рядовых» фильмах мы наблюдаем беззаботное отношение к композиции кадра и к искусству монтажа? И достаточно ли воспитана у нас в массе киноактеров единая высокая культура труда, а у режиссеров — культура художественного ансамбля всех компонентов фильма? Нужно ли продолжать примеры?

Думаю, что всем ясно: поднятие общей культуры художественного труда, воспитание глубоких традиций, ревностное изучение и освоение всех достижений советского и заграничного киноискусства с тем, чтобы высокий уровень, достигнутый лучшими нашими художниками, стал достоянием всей массы кинематографистов, — это сейчас одна из самых важных наших задач.

Выпущенный Госкиноиздатом солидный юбилейный альбом помогает оценить все значение этой задачи и огромную силу нашей двадцатилетней школы, глубокой преемственности наших идей, образов и художественных средств их выражения.

Важнейшая культурная роль этого альбома состоит в том, что он рассказывает о лучших явлениях в истории нашего искусства очень наглядно — кадрами и фотографиями, более или менее выразительно представляющими лицо фильмов, лицо всей советской кинематографии за двадцать лет.

◇

Более или менее...

Естественно, что на работе составителей П. Аташевой и Ш. Ахушкова должно было отразиться, что альбом этот — первый серьезный опыт такого издания... За ним, думается, непременно должны последовать книги-альбомы:

ежегодные (советское кино за каждый текущий год)

и по специальным отраслям киноискусства (с подробной фотодокументацией по историко-революционному фильму, по оборонному фильму, по фильмам о деревне и колхозах, по комедии, по фильмам для детей, по научно-популярному фильму, по рисованному фильму, а также альбомы по операторской работе, о декоративном искусстве) и альбомы, посвященные отдельным мастерам.

Составители поступили очень верно, начав собственную историю советского кино с хроники. Но мне кажется, мы все еще недооцениваем значение известного указания В. И. Ленина «...производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники». Тут гениально предопределялось новое для кинематографистов, глубоко воспитавшее советскую кинематографию обращение к действительности, — к новой действительности! — вместо вымученных, надуманных историй, тех, что в прошлом разыгрывали русские «короли экрана». И на деле именно школа работы на кинохронике положила начало реалистическому и оптимистическому советскому киноискусству, в противовес буржуазному декадансу и мещанскому «иллюзиону», боровшимся за свои позиции в кино и после Октября 1917 года. Составители альбома не сделали из этого двух ближайших выводов.

Во-первых, альбом не дает представления о борьбе художественных взглядов, о ломке стиля, о преобразовании русского киноискусства на рубеже 1917 года. Некоторые слабые намеки на это в тексте далеко не достаточны, они ничего не выясняют, а порой и вовсе зашифрованы. Так например, на стр. 16 читаем, что Л. Куле-

* «Советское киноискусство» 1919—1939 (Юбилейный альбом). Составили П. Аташева и Ш. Ахушков, текст И. Вайсфельда и Л. Войтоловской, под общей редакцией М. Ромма и Л. Трауберга, Москва. 1940. Госкиноиздат, 34 печ. листа. 262 стр.

шов делает в 1920 году попытки отойти от «ханжонковщины»; но в чем заключалась эта «ханжонковщина» (кстати, Ханжонков был самым культурным предпринимателем, и вернее было бы говорить о «дранковщине»), какой идейно-эстетический комплекс в русском кино подразумевается под такой кличкой, читатель из этой книги не узнает. Он прочтет только (стр. 12) упоминание о ханжонковском Пегасе — журнале хроники. Человека, не очень осведомленного, такая недомолвка может повести по ложному пути.

С еще более зияющими «недомолвками» дана общая характеристика бурной культурной жизни страны в те годы. О всей русской театральной жизни сказано, например, только то, что в Петрограде был основан Большой драматический театр и на одной из площадей состоялось представление «Мистерии освобожденного труда»... Лучше уж совсем не говорить о нашем театре 1917 — 1922 годов, чем сказать так мало. И вместо попытки двумя-тремя случайными фактами обрисовать всю сложную культурную жизнь страны, лучше было сказать яснее и подробнее о том, что происходило в кинематографии, и написать — пусть кратко — о взаимоотношениях в то время кино с театром и с литературой.

Второй вывод, какой должны были сделать составители альбома из того, что хроника стала начальной школой советской кинематографии, — вывод о месте Д. Вертова. Авторы текста в альбоме совсем не касаются эстетической стороны работы группы «киноков», а между тем все новые художественные течения в советском кино первых его лет восприняли многое от изобретательного мастерства Вертова в композиции кадра, выборе ракурса, ритмическом построении монтажа. Фильмы «киноков», политически всегда целеустремленные и очень современные, заражали своей жизнерадостностью и жаждой увидеть глубже, острее, зорче, окружающую изменяющуюся, энергично растущую жизнь.

Почему же у нас часто пишут о последовательности: «ханжонковщина» — Кулешов — Эйзенштейн, отодвигая куда-то в сторону по признаку хроникально-документального жанра Дзигу Вертова? Думается, главным образом, потому, что в искусствоведении все еще не совсем изжита традиция рассматривать художественно-эстетические явления изолированно от поэтики очерка, плаката, газетного стиха, от публицистики. Составители юбилейного альбома могли бы здесь внести существенную нужную поправку, тем более что они располагали наглядным и чрезвычайно убедительным фотоматериалом.

Ничего по существу не сказано и об эксцентризме, который занимал заметное место в советском кино переходного «детского» периода как эстетическая форма отрицания и «опрокидывания» буржуазного уклада и в быту, и в психологии, и в искусстве.

В альбоме много фотографий, ярко иллюстрирующих природу эксцентризма.

Нельзя отождествлять эксцентризм во всех его проявлениях с формализмом. Впрочем и о борьбе с формализмом и с упрощенчеством в истории советского кино читатель не узнает почти ничего, хотя и эта борьба нашла свое отражение в фотографиях и упоминается в тексте.

Есть в тексте и прямые ошибки.

Нельзя, думается, определять теорию «интеллектуального» кино и теорию «монтажа аттракционов» С. М. Эйзенштейна только по таким внешним признакам: «содержание кадра и монтажное построение усложняются; вещь и элемент обстановки, жест действующего лица приобретают значение символа, иероглифа. Изображение вещей и архитектурных деталей занимает в картине большее место, чем изображение людей и народных масс... Эксперименты Эйзенштейна в картине Октябрь получили впоследствии наименование «интеллектуального кино», которое долгие годы питало эпигонов формализма в кинематографии»... Тут не сказано самого главного. Не сказано, что Эйзенштейн хотел переложить на язык образов, язык чисто логического мышления, а фабульное развитие действия стремился заменить переложением темы в цепь моментов («ударов»), воздействующих на сознание зрителя.

Неверно утверждение, что первые советские звуковые фильмы Одна, Путевка в жизнь, Земля жаждет, Златые горы якобы «создают впечатление, что будто возвращаются младенческие годы кино, когда фильмы представляли собою лишь репродукции, слабые копии театральных постановок» (стр. 120). В этих фильмах было очень мало копирования театра. Советское звуковое кино с самого начала стало развиваться иначе чем буржуазное — американское и европейское.

Что сделано авторами текста продуманно и правильно, — это конкретные указания по годам на постоянную прямую связь между развитием советского киноискусства и политической жизнью страны. Это прежде всего отличает советскую кинематографию от всякой другой и является основной характерной чертой всей внутренней жизни и поступательного движения нашего искусства. Эта основная тема работы И. Вайсфельда и Л. Войтоловской заслуживает развития в еще более диференцированном подробном изложении в специальной ли книге или в новых альбомах, которые должны быть выпущены на основе воспроизведения и изучения кадров из советских фильмов.

На основе воспроизведения и изучения кадров из советских фильмов...

Нужно сделать еще один принципиальный вывод после выхода этого альбома.

Составители с большим знанием дела выбрали из всей массы советских фильмов, выпущенных за двадцать лет, почти все наиболее значительное и характерное. С большим вкусом и пониманием художественных особенностей фильмов отобраны фотографии. Тут проявлено много инициативы, вложена хорошая культура труда, о которой мы писали вначале. Отбор фотографий не банален, многое появляется в печати почти впервые. Но...

Почему мы до сих пор произвольно режем фотографии кадра, как нам заблагорассудится, меняем их форму и тем самым нарушаем композицию художника?

Почему мы часто выдаем читателю за «кадры из фильма» то, что кадрами вовсе не является, — фотографии, снятые откуда-нибудь сбоку от киноаппарата фотографом со своими методами и целями (так называемый «рекламный материал»)?

В дальнейшем следует точно воспроизводить кадры из фильмов, строго сохраняя их авторскую композицию.

В данном же произвольном виде художественное лицо, скажем, А. Довженко — одного из лучших в нашем кино живописцев и поэтов — значительно потускнело.

Нужно обратиться и к нашим полиграфическим мастерам. Полиграфический комбинат имени В. Молотова, очень неплохо справившийся с задачей выпуска этого альбома, может и должен дать стране репродукции еще более высокого качества. Наша кинематография — сокровищница современной изобразительной культуры. Из этой сокровищницы можно без конца черпать материал для высокохудожественных изданий, достойных нашей страны, нашего искусства.

„Цитадель“ и ее автор

В практике современной нам американской кинематографии творчество режиссера Кинг Видора представляет существенное и характерное явление.

Этот крупный и своеобразный художник реалистического жанра создал ряд произведений, занявших почетное место в истории мирового кино. Такие его работы как Большой парад, Толпа, Аллилуйя, Хлеб наш насущный, помимо больших художественных достоинств заключают в себе значительный идейно-философский смысл.

Кинг Видор — художник буржуазного гуманистического направления со всеми заблуждениями и колебаниями, присущими этой прослойке американской интеллигенции.

В ряде своих фильмов Кинг Видор выступает и как драматург. Именно в этом качестве он участвует в разработке сценария Цитадель, подробное содержание и отрывки диалогов из которого мы печатаем ниже.

Кинг Видор — художник современного общества, он редко уходит вглубь истории. Его внимание привлекают люди, окружающие его, их борьба за существование, их мысли и чувства, их вера в идеалы и крушение этих идеалов. Фильмы Кинг Видора, как правило, утверждают счастливое разрешение процесса борьбы за ту или иную конкретную идею, подчас вопреки реальным жизненным условиям капиталистической действительности. Но, несмотря на эти иногда фальшивые «хеппи-эндовские» финалы, перипетии борьбы в фильмах Видора волнуют своей правдивостью и глубиной мысли.

Это особенно ощущается в фильме Цитадель.

Роман известного английского писателя Кронина, легший в основу сценария, в существенной мере определил целеустремленность очередной работы Видора. В сценарии и фильме удалось добиться реализации основной идеи — о взаимоотношениях буржуазного общества и личности, о стойкости человека в борьбе за свои идеалы, о долге врача. И хотя в предисловии к сценарию авторы предупреждают, что они не претендуют на широкий социальный анализ врачебной профессии, а интересуются лишь биографией некоторых людей, но — такова сила подлинного искусства — фильм Цитадель почти стал обвинительным актом в капиталистической системе воспитания людей.

Судьба молодого врача, его моральная неустойчивость, его карьера являются лишь путеводной нитью в сюжете. Прекрасно и глубоко интимно разработанная, эта сюжетная линия проводит зрителя через ряд общественных слоев, знакомит его с галлереей разнообразных живых образов.

Особенно выпукло и правдиво сделаны эпизоды, относящиеся к угольным шахтам, рисующие постановку дела здравоохранения в капиталистических условиях под контролем тред-юнионов.

Кинг Видор очевидно сознательно сгущает краски, рисуя противодействие средь шахтеров научным экспериментам молодого врача. К сожалению, слишком мало внимания уделяет он сатирическому разоблачению закулисных махинаций в столично-врачебной среде, — зритель сталкивается здесь с готовым результатом действия.

В сценарии — и особенно в фильме — ощущается комедийная интонация в решении ряда эпизодов (объяснение в любви, первый гонорар в Лондоне и др.). Это характерная в творчестве Кинг Видора и бесспорно законная черта.

Несколько приведенных отрывков из диалога фильма Цитадель позволяют понять его живость и выразительность.

Цитадель — крупное явление американской кинематографии, и знакомство с этим произведением несомненно обогатит советского читателя.

Цитадель

ИЗЛОЖЕНИЕ (СИНОПСИС) СЦЕНАРИЯ

Перевод **О. Анохиной**

Сценарий Я. Дэлримпл, Ф. Уид, Э. Хилл.
Диалог — Э. Уильямс.
Режиссер — Кинг Видор.
В главных ролях: Роберт Донат, Розалинда Руссель, Ральф Ричардсон. 1938 г.

Цитадель была признана одним из лучших фильмов 1938 года Американским национальным комитетом кинокритиков.

Фильм начинается небольшим предисловием, в котором говорится, что «сюжет представляет собой повесть о людях и их характерах и ни в какой мере не претендует на критическую оценку почтенной медицинской профессии».

Молодой доктор Эндрью Мансон, идеалистически настроенный юноша, только что окончивший медицинскую школу, приезжает в пропитанный угольной пылью поселок шахтеров Блэнелли. Когда он подъезжает к дому старого доктора, ассистентом которого он должен быть, местный извозчик предсказывает ему, что Мансон здесь наверно пробудет не дольше, чем его предшественники... Мансона встречает жена доктора — экспансивная, но хитрая женщина; она суетливо торопит его представиться принципалу. Доктор лежит больной в постели и в разговоре выражает весьма слабую надежду на то, что Мансон останется работать с ним. Его жена высмеивает мысль о том, что новоприбывший молодой человек может отказаться от своего первого места, и приглашает Мансона обедать. К столу подается большое блюдо с куском мяса и картофелем и стакан пива для жены доктора, которая заявляет, что у нее малокровие и поэтому ей полезно недожаренное мясо и крепкий портер. Перед новым ассистентом стоит

тарелка с пережаренным кусочком мяса, несколькими картофелинами и стакан с водой. Жена доктора говорит:

— Не слушайте никого, что бы вам ни говорили, исполняйте ваши обязанности как следует, и мы с вами столкуемся. Вы понимаете, что вы не можете здесь рассчитывать на особенно изысканный стол.

Эндрью в первый раз выходит на практику к заболевшей жене одного шахтера — у нее сильная головная боль и высокая температура. В то время как вся семья робко жмется вокруг постели больной и с беспокойством и надеждой смотрит на доктора, Эндрью стоит в смущении, симптомы болезни ставят его втупик. Но тем не менее он успокаивает родных и обещает дать хорошее лекарство. Он сам идет в аптеку за лекарством. В это время туда случайно заходит молодой врач Денни; он представляется своему новому коллеге и берет из рук Эндрью склянку с приготовленным лекарством.

— Слабый раствор селитры! — читает Денни саркастически. — Замечательно! Это не повредит им, но и не поможет, это годится только для того, чтобы у них создавалось впечатление, что их лечат. Они могут поглощать такие лекарства ушатами, но вылечить их может только сама природа.

Денни с едкой горечью рассказывает Эндрью об условиях медицинской работы в Блэнелли, где нет больницы, нет рентгеновского кабинета, нет даже самого примитивного операционного стола. Он говорит, что принципал Эндрью плохой врач, а его собственный принципал, — это «вечно пьяная, гоняющаяся только за деньгами повивальная бабка». — Я сам, — признается откровенно Денни, — пью, как рыба.

Прощаясь, он вскользь замечает:

— На вашем месте я бы полюбопытствовал — не тиф ли это.

Мансону становятся ясны те симптомы, которые сначала привели его в замешательство. Проверив это предположение и обнаружив наличие эпидемии тифа, он отправляется на квартиру к Денни. Денни показывает Эндрью свой новый дорогой микроскоп Цейсса, приобретенный им ценою полугодового воздержания от выпивки. Они рассматривают под микроскопом каплю воды, взятую из соседнего колодца и обнаруживают в ней тифозные палочки.

— Источником этой заразы является канализационная магистраль, — уверяет Денни. — Она чертовски дырява, и сточные воды из нее просачиваются в нижележащие колодцы, расположенные в этой части поселка.

Районного санитарного инспектора Денни характеризует, как «ленивую, нерадивую и ничего не смыслящую свинью, которая боится потребовать от местного самоуправления сооружения новой магистрали, потому что опасается, как бы из его жалованья не вычли стоимости этой постройки». Когда Эндрью предлагает написать письмо в министерство здравоохранения, Денни заявляет, что это будет слишком долгая канитель.

— Нет, я уже думал обо всем этом, — говорит он. — Есть только один единственный способ заставить их построить новую канализационную магистраль — взорвать старую.

Эндрью пугается.

— Но они запретят нам практику. Они лишат нас врачебного диплома. Они, пожалуй, еще засадят нас за решетку!

Он предпочитает мирные пути и клянется добиться того, что его пациенты будут пить только кипяченую воду...

Но все благие намерения молодого доктора Мансона разбиваются о несознательность местных жителей. Прачка м-сс Гоуэллс, например, хотя и кипятит всю воду, но позволяет полоскаться в этой воде своему сынишке Джо, больному корью, и посылает своего другого сына Идриса в школу. Она говорит доктору, что школьная учительница Кристина Барлоу разрешила мальчику посещать занятия. Раздраженный и обеспокоенный этой возможностью распространения инфекции, Эндрью идет в школу и входит в класс. Мисс Барлоу сначала любезно и дружелюбно встречает пришедшего доктора, но он очень резок и груб.

Эндрью: У вас здесь зараза. Вы знаете, что у Идриса Гоуэллса брат болен корью?

Кристина (вежливо улыбаясь): Да, я знаю.

Эндрью (пораженный): Вы знаете? Но вы понимаете, что вы не имеете никакого права оставлять его здесь?

Кристина (невозмутимо): О, но м-сс Гоуэллс была так расстроена этим! Ведь если Идрис не будет ходить в школу, то он не получит своей порции молока, которое так полезно для него.

Эндрью: Здесь речь идет не о молоке. Мальчика нужно немедленно изолировать.

Кристина: Ну да, я и изолировала уже его, вот таким образом (она указывает на мальчугана, сидящего отдельно на задней парте и с удовольствием пьющего молоко).

Эндрью: Боюсь, что ваше понятие об изоляции не совпадает с моим. Итак, вы должны сию минуту отослать этого ребенка домой.

Кристина (резко поворачиваясь от классной доски, с вызывающим видом): Понятно ли вам, что в этом классе — я учительница? Вы может быть имеете право приказывать людям, стоящим даже и в более высоких сферах, но здесь только мое слово имеет силу.

Эндрью: Если вы оставите этого ребенка здесь, я напишу на вас рапорт.

Кристина: Тогда лучше пишите на меня рапорт. Или арестуйте меня. Без сомнения, это доставит вам огромное удовольствие (поворачивается к классной доске).

Эндрью (смущенный): Но, я...

Кристина (безразличным тоном): Нам больше не о чем говорить, не правда ли? (Эндрью крупными шагами идет к двери). О, встаньте, дети, и скажите: «Добрый день, доктор Мансон. Благодарим вас за то, что вы пришли к нам». (Дети повинуются и произносят эту фразу почти с насмешкой. Кристина, удовлетворенная, поворачивается к классной доске, чтобы возобновить прерванный урок.) Это вышло очень мило, дети...

В своей комнате Эндрью садится писать резкое письмо санитарному инспектору, но у него ничего не выходит. Он уже почти готов махнуть на все рукой. В этот момент к нему приходит шахтер Джо Морган, умоляя его сию же минуту пойти к жене, которая рожает. Для взволнованного шахтера это большое событие, он объясняет:

— Мы уже давно женаты и это... это первый наш ребенок... Перенесет ли она это, как вы думаете, доктор?

Эндрью, стараясь успокоить бедного человека, спешит к нему в дом. Там он застает у постели роженицы хлопочущих и растерянных женщин — сестру-сиделку и старуху. Эндрью с их помощью энергично принимается за дело и через некоторое время появляется на свет ребенок, но без признаков жизни. Мать впадает в глубокий обморок, продолжительность которого начинает уже внушать серьезные опасения. Наконец к ней возвращается сознание и на ее вопрос «кто родился» Эндрью с печальным видом отвечает, что родился мальчик, не решаясь сказать ей, что ребенок мертв. Молодой врач чувствует себя подавленным и разбитым. Около него рыдает старуха и он слышит ее бормотание: «Она так хотела сына...» Эти слова как бы гальванизируют доктора. Он делает отчаянные усилия, чтобы оживить бездыханное тельце младенца, погружая его попеременно то в горячую, то в холодную воду, усиленно массируя его и вдувая ему через ротик воздух. Во время этой напряженной сцены старуха кричит:

— Ребенок мертв. На то божья воля. Оставьте его в покое!

Но Эндрью все же упорно продолжает свои манипуляции. Наконец его старания увенчиваются успехом — в тихой и мрачной комнате раздается пронзительный крик младенца. Эндрью сияет от счастья, пеленая крошечное живое существо, — его осыпают благодарностями.

Выйдя на улицу, Эндрью чувствует полный упадок сил после недавнего страшного нервного напряжения. Медленно идя по улице, он проходит мимо дома другого шахтера, откуда до него доносится плач родных по покойнике. Перед домом висит объявление, предупреждающее о тифозном заболевании. Эндрью решительно поворачивает к дому, где живет Денни, входит к нему и будит своего коллегу. Он заявляет ему о своей готовности взорвать канализационную магистраль, распространяющую заразу.

Денни вытаскивает из чемодана приготовленные им самим бомбы. Подкрепившись для храбрости коньяком, они отправляются к канализационной трубе, приподнимают крышку колодца и спускают в него зажженные бомбы; радостно прислушиваются они ко взрывам, разрушающим трубу. Собака Денни, погнавшись за кошкой, чуть не выдает этих подвыпивших дон-кихотов, но им удается благополучно спрятаться в засаде, пока мимо них пробегает толпа встревоженных жителей, разбуженных взрывами.

Сооружение новой магистрали начинается немедленно, и Эндрью с удовлетворением отмечает это на следующий же день. Во врачебном кабинете его поджидает Кристина Барлоу, немного взволнованная. Она даже старается пройти к нему на прием вне очереди, проталкивается вперед

и сообщает ему, что при глотании, у нее сильно болит горло. Когда Эндрью наконец ее вызывает, она от волнения сначала попадает не в те двери и садится не в то кресло. С широко раскрытыми глазами она произносит «а...», когда он смотрит ее горло. Он говорит в это время:

— Как ни странно, но это только второе горловое заболевание, какое мне попадается. В прошлом году у меня был один случай...

Оба чувствуют себя несколько смущенными, когда он предлагает ей расстегнуть верхнюю часть платья, чтобы выслушать ее стетоскопом.

Эндрью: Ну, ничего серьезного. Вам придется немного пополоскать горло, это не повредит.

Кристина: Я очень рада. Скажите, почему врачи всегда пишут рецепты по-латыни?

Эндрью: Чтобы пациенты не знали, что они принимают (он слегка улыбается).

Кристина (удивленная таким шутливым тоном): Я не знала, что вы такой веселый...

Эндрью (непринужденно): Вы знаете, это хорошая старая система. Пациент непременно хочет иметь лекарство, и оно полезно ему даже если это только жженый сахар, сода или просто чистая вода.

Кристина (прощается, собираясь уходить): Д-да, благодарю вас. (Мягко.) Ах, да, я слышала, что вы сделали с ребенком Моргана.

Эндрью: О, это пустяки. Когда я приехал сюда, я был убежден, что медицинская практика зиждется на этике и на учебниках. Здесь я научился иному. Благодаря вам.

Кристина (немного застенчиво): И благодаря Филиппу Денни?

Эндрью: Вы знакомы с Филиппом Денни?

Кристина: О, да. Все в восторге от новой канализационной трубы! (Оба смеются.) Да, я знакома с Денни. Мы с ним часто совершаем прогулки на велосипеде. (Поворачивается к двери, потом, после небольшой паузы.) У вас есть велосипед?

Эндрью (в смущении): Есть ли у меня... Да, у меня есть велосипед.

Кристина: А!.. (Нерешительно, направляясь к двери.) Да, благодарю вас. Ну, до свидания.

Эндрью: До свидания. (Набравшись храбрости.) Вот что, я... я хотел бы извиниться перед вами. За тот день, когда я приходил в школу. Я был очень груб по отношению к вам. Вы были вполне правы, я хочу сказать, в отношении молока. Детям оно необходимо. Я ужасно сожалею...

Кристина: О, это... это ничего. Я боюсь, что я сама была немножко невежлива. И не особенно любезна... Я ужасно сожалею...

Эндрью: Нет, это тоже ничего. Все в порядке. (Немного неуклюже, после того как они снова попрощались.) Ах да, как у вас идут дела в школе?

Кристина (поворачивается к нему снова, явно желая продолжать разговор): К сожалению, довольно плохо. (Как бы давая ему очко вперед, т. е. признавая его превосходство.) Вы понимаете, ведь — корь ...

Когда они наконец расстаются, улыбаясь друг другу, неожиданно раздается визгливый голос жены старого доктора, зовущий ассистента. Она входит в комнату, потрясая в воздухе банковским чеком, и возмущенным тоном спрашивает, как доктор Мансон посмел внести деньги в банк на свой собственный счет. Управляющий банком передал этот чек ей «ради защиты интересов своего клиента»,— говорит она, — потому что Эндрью присвоил себе деньги, принадлежащие по праву ее мужу. Эндрью очень спокойно объясняет ей, что эти пять фунтов стерлингов дал ему лично Джо Морган за спасение его ребенка в дополнение к плате, причитающейся старому доктору. Затем он заявляет, что привлечет почтенную леди к ответственности за оскорбление личности, если она немедленно не извинится перед ним. Она с видимой неохотой исполняет это требование. Тем не менее оскорбленный Эндрью решает немедленно покинуть негостеприимный дом старого доктора и переезжает в другой поселок, в Аберлоу.

Там он включается в число кандидатов на должность ассистента при горнозаводском враче докторе Ллевеллине. Эндрью приходит на собрание шахтеров, сидящих в зале рядами, как в большом амфитеатре. Секретарь Общества медицинской помощи горнякам Оуэн любезно объясняет систему, принятую этим Обществом: каждый шахтер вносит определенный процент из своего еженедельного заработка для оплаты одного из четырех ассистентов доктора Ллевеллина.

— И каждый шахтер, — добавляет с многозначительным подмигиванием дородный шахтер Ченкин, — сам выбирает для себя доктора и передает ему свою карточку. Если же он останется недоволен этим доктором, то он забирает обратно свою карточку.

Когда шахтеры спрашивают Эндрью о причине его отъезда из Блэнелли, он отвечает, что его там не удовлетворяли условия работы. Он заявляет, кроме того, что его особенно интересует работа на шахтах, так как ему кажется, что здесь врачебная помощь особенно нужна.

Толстяк Ченкин снова вмешивается в разговор: «Желательно было бы знать, отвечает ли этот доктор всем нашим требованиям?» Одним из этих требований является знакомство с валлийским наречием. Эндрью говорит, что он воспитался на кельтском наречии, которое тоже достаточно хорошо для того, чтобы ругаться с пациентами. Эта шутка вызывает добродушный смех у всех, кроме Ченкина.

Оуэн, уже расположенный в пользу молодого доктора представленными им рекомендациями его бывшего патрона и доктора Денни, сообщает о главном требовании к новому кандидату: он должен быть женатым человеком. Эндрью, озадаченный, признается, что он холост. Оуэн выражает по этому поводу большое сожаление, так как дом, предназначенный для жилья новому доктору, слишком велик для холостяка. Видя, что надежда получить место ускользает от него, Эндрью в отчаянной решимости выпаливает, что хотя он еще и не женат, но уже помолвлен. Оуэн радостно рассыпается в поздравлениях, в то время как Ченкин ворчливо заявляет, что предпочитает отложить свои поздравления до того момента, когда счастливое событие действительно произойдет. Эндрью, желая вывернуться, объясняет, что он и его невеста ожидают получения подходящего места для окончательного решения вопроса о браке и что при благоприятных обстоятельствах он может быть готов к исполнению своих обязанностей уже через неделю.

На основании этих заявлений собрание решает принять кандидатуру молодого доктора, и он единодушно избирается на должность ассистента.

Эндрью отправляется обратно в Блэнелли в полном смятении чувств. На улице этого городка его нагоняет Кристина на велосипеде. Набравшись храбрости, Эндрью говорит ей, что он как раз искал ее и хотел с ней поговорить.

Эндрью: Я только что приехал из Аберлоу. Я получил там превосходное место на 500 фунтов стерлингов в год. У них там есть больница, есть рентгеновский кабинет! У них есть даже флуороскоп!

Кристина: Ах, как это чудесно! Независимо даже от какого бы то ни было флуороскопа. Когда же вы приступите к новым обязанностям?

Эндрью: О, я еще не знаю. Видите ли, я еще не совсем уверен, что получу это место.

Кристина: Но вы же сказали, что уже получили.

Эндрью: Нет, тут есть одно препятствие. Вопрос в квартире. Они... они желают иметь женатого человека. (Она еще ни о чем не догадывается и он решает осторожно продолжать). Да... они... они не хотят холостяка. (Она издает неопределенное восклицание: «О!»). Так что вы понимаете, это исключает возможность моего назначения (смотрит на нее с выражением слабой надежды).

Кристина (опустив глаза): Я понимаю.

Эндрью (На лице его выражается уныние; стараясь подбодриться): Да, я думаю, что для меня найдется еще что-нибудь более подходящее.

Кристина: Я надеюсь. (Сходя с велосипеда.) Ну вот и мой дом.

Эндрью (явно не желая уходить): Ах, вот как — очень красивое местечко. (Она благодарит его кивком головы, отводит велосипед за ограду и направляется к двери. Эндрью решается на последнюю попытку.) Вам нравится педагогическая работа?

Кристина (с живостью оборачиваясь): О, да, да, я очень люблю ее!

Эндрью (теряя под собой почву): Но... не находите ли вы ее немного скучноватой?

Кристина: Нисколько. Чем дольше вы занимаетесь ею, тем интереснее она становится. (Поворачивается уходить, испытывая смутные угрызения совести.) Я очень сожалею о вашей неудаче с местом. До свидания. (Когда

она входит в дом, он делает движение как бы желая пойти за ней, но потом берет себя в руки и начинает медленно удаляться от дома. Кристина появляется в окне верхнего этажа, смотря вслед на его печальную удаляющуюся фигуру, и окликает его еще раз, как бы не желая, чтобы он ушел.) До свидания! (Он быстро оборачивается, как узник, которому объявили об отмене смертной казни.)

Эндрью (делая над собой усилие): Я хочу спросить... вы пошли бы за меня замуж? (Она начинает смеяться. Он снова принимает унылый вид.) Что же тут смешного?

Кристина: Вы смешной. Вы на мне хотите жениться или... или на новом месте?

Эндрью (просияв, как от проблеска надежды): И то и другое. У меня будет то, о чем я мечтал всю жизнь— интересная работа, и рядом со мной близкий, самый подходящий для меня человек.

Кристина: Но откуда вы знаете, что я именно и есть такой подходящий человек?

Эндрью: Я хочу рискнуть. А вы, вы хотите этого?..

Кристина (долго всматривается в его напряженное, взволнованное лицо и потом улыбается с нежностью): Вы бы лучше пошли и сказали им, что вы вполне отвечаете всем требованиям для получения этого места.

Эндрью (расплывается в широчайшей улыбке): Я уже сказал им это.

Кристина (вспыхивает от смущения, улыбаясь): Тогда войдите сюда...

И вот они уже в качестве молодоженов подъезжают в фургоне, заключающем в себе все их имущество, к новому дому в Аберлоу. Кристина в восторге от очаровательного, уютного домика и вообще от всего городка. Но наибольшую радость доставляет им обоим подарок доктора Денни — его драгоценный микроскоп Цейсса, присланный им в знак уважения, питаемого им к Эндрью.

Однако не все шахтеры относятся с таким же уважением к новаторским методам доктора Мансона, предпочитая им старые, общепризнанные методы своих прежних врачей. Враждебно настроенный Ченкин обращается к Эндрью с требованием выдать ему справку для освобождения от работы, потому что у него «глаза лезут на лоб» и «припадки». Он приходит в изумление, когда Эндрью желает подвергнуть его медицинскому осмотру, впервые за все семь лет его работы на шахте. Когда после осмотра Эндрью выдает ему справку о том, что он страдает от злоупотребления спиртными напитками, но в то же время вполне трудоспособен и не может быть освобожден от работы, Ченкин окончательно выходит из себя, вырывает из рук Эндрью свою личную карточку и отправляется искать другого, более «удобного» доктора. Гэдж, помощник Эндрью, советует ему быть поосторожнее, потому что Ченкин имеет большое влияние в заводском комитете. Но Эндрью не обращает никакого внимания на это предостережение. Его гораздо более занимают наблюдения над четырьмя шахтерами, страдающими продолжительным, упорным кашлем.

Все они утверждают, что совершенно не знают, как они подхватили этот кашель, разве лишь потому, что «по ночам в долине бывает сильный туман». Когда Эндрью предлагает им лечь в больницу на исследование, они все отказываются, потому что это означает для них потерю заработка. Эндрью действительно узнает, что эти рабочие не смогут получить никакой компенсации за такой вынужденный прогул. Это приводит его в смущение. Но тем не менее он все-таки настаивает на помещении их в больницу для наблюдения. Недовольство этих рабочих проявляется еще больше, когда Эндрью отменяет прописанное им прежним врачом лекарство — розовую, сладкую водицу, говоря, что оно только может затемнить симптомы болезни.

Бурное объяснение по этому поводу прерывает тревожный заводской гудок, возвещающий о несчастьи на шахте. Эндрью бросается туда и узнает, что произошел обвал. Когда он спускается в шахту вместе со спасательной командой, главный надсмотрщик сообщает ему, что один рабочий придавлен обвалом и его не могут освободить. Подпорки шахты в том месте настолько подгнили, что боятся сдвинуть с места несчастного из опасения нового обвала, который может его совсем засыпать.

По мрачным, сырым галлереям, по доскам, перекинутым через ямы, Эндрью спешит к месту происшествия.

В боковой штольне лежит молодой рабочий Сэм Беван, правая рука которого придавлена обвалившимся куском породы. Откапывание и раздробление обломка скалы потребует слишком много времени и невозможно ввиду опасности нового обвала. Эндрью принимает быстрое решение. Он дает Сэму хлороформ и ампутирует ему руку. Во время этой операции над его головой все время раздается треск, предвещающий обвал. Рабочего в бессознательном состоянии быстро выносят к подъемной машине, и в тот момент, когда вся спасательная партия поднимается наверх, раздается грохот обвала.

Наверху Кристина бросается на шею к Эндрью.

— Нам сказали, — говорит она, рыдая, — что потолок обвалился и что вы не выберетесь оттуда!

Он успокаивает ее. Шахтеры смотрят на него, как на героя, спасшего одного из их товарищей.

Но не все так относятся к Эндрью. Когда он возвращается в больницу, его не допускают к осмотру его больных. Главный врач, доктор Ллевеллин, больше всего интересующийся портвейном и красивым портсигаром, преподнесенным ему одним из пациентов, заявляет Эндрью, что он не может допустить, чтобы его ассистенты топали в палатах своими подбитыми гвоздями сапогами.

Не обращая внимания на уверения Эндрью, что условия работы в шахте являются причиной легочных заболеваний шахтеров, доктор Ллевеллин предлагает ему не возбуждать недовольства рабочих отказом в выдаче справок о нетрудоспособности.

Глубоко возмущенный Эндрью возвращается домой и заявляет Кристине, что хочет отказаться от места. Он задался целью исследовать случаи легочных заболеваний, но ему не разрешено пользоваться для этого больничным лабораторным оборудованием. Кристина подсказывает ему решение:

— Помнишь, однажды ты мне сказал, что все, что нужно хорошему исследователю, — это тетрадь для заметок, микроскоп и помещение под крышей? Ну так вот, твой микроскоп здесь (кивает в сторону небольшой комнаты, предназначенной для гостей). Так в чем же дело?

Он с увлечением принимает ее совет и погружается в изучение и исследование случаев легочных заболеваний с помощью Кристины и... морских свинок. Но оппозиция против него все растет, о его экспериментах распространяются всевозможные темные слухи.

Разные невежественные толки о его работе в домашней лаборатории доходят до самого Эндрью. Кристина советует ему не обращать на это особенного внимания и не расстраиваться: люди всегда восстают против тех, кто хочет им помочь.

Исследуя влияние угольной пыли на морских свинок, Эндрью убеждается, что идет по правильному пути, и собирается написать статью в медицинский журнал. Когда к нему заходит Оуэн, смущенный людскими толками, Эндрью развивает перед ним свою теорию, основанную на изучении туберкулезной бациллы. Он говорит, что заболевания туберкулезом очевидно вызываются условиями работы в шахтах, где рабочие вдыхают мельчайшие частицы кремнезема, содержащегося в угольных пластах. Объяснения Эндрью производят сильное впечатление на Оуэна. Он понимает все значение и пользу его исследовательской работы в этой еще очень мало изученной области и убеждает Эндрью спокойно продолжать работу, не смущаясь никакими глупыми разговорами. Однако его оптимизм оказывается преждевременным.

Вскоре Эндрью, придя на работу, обнаруживает, что большая группа шахтеров взяла обратно свои личные карточки из его врачебного кабинета. Эндрью читает Гэджу письмо, полученное им от сэра Джона Аббей, известного врача. Этот ученый отзывается о напечатанной статье Эндрью как об «исключительно добросовестном и оригинальном труде в области клинического исследования, который, будучи доведенным до конца, может оказать большое влияние на наше рабочее законодательство». Он советует Эндрью продолжать работу. Это еще более поддерживает Эндрью в его решении не поддаваться влиянию невежества и суеверия. Он готов бросить вызов окружающей его среде.

В этот момент в его врачебный кабинет вбегает взволнованная Кристина и сообщает ему о разгроме, произведенном в их доме представителями заводского комитета шахтеров во время его отсутствия. Они ворвались в лабораторию, и Ченкин, увидя морских свинок, возопил: «О, бедные, бессловесные животные!» Он принял пятно химической краски на полу за кровь, не слушая уверений Кристины, что Мансон не производил вивисекции. Ченкин запихал морских свинок в мешок и вместе с остальными

разгромил всю лабораторию, разбил диапозитивы и аппараты и разорвал в клочки тетради с записями.

С холодным бешенством в душе, Эндрью идет в комитет к людям, которым он хотел помочь. Он уличает во лжи Ченкина, уверяющего, что он только лишь «избавил бедных животных от их мучений» и не причинил доктору никакого вреда. Эндрью напоминает возбужденным против него шахтерам, что они берут с собой в шахту белых мышей и канареек, чтобы на них проверять присутствие удушливых газов, скопляющихся в шахте. Эти маленькие животные, погибая от газов, спасают человеческие жизни. Можно ли это назвать бесцельной жестокостью?

Эндрью: Разве вы не можете понять, что как раз то же самое делаю и я для вас, посвящая этой работе каждую свою свободную минуту? (Ударяет кулаком по столу в ответ на глухое ворчание шахтеров.) Туберкулез является одним из злейших бичей человечества. Я не допущу, чтобы всякие глупые предрассудки помешали этой работе. Потому что я всем сердцем верю в то, что эта работа гораздо важнее каких-нибудь морских свинок или докторов или даже любого из вас... (Шахтеры поднимают шум, не желая слушать дальше.)

Д-р Ллевеллин (выступая вперед с важным видом): Джентльмены, джентльмены! Я считаю, что мы можем найти очень простой выход из создавшегося положения. Я думаю, мы все согласны с тем, что не произошло ничего порочащего доктора Мансона как врача. Я лично считаю его очень способным и полезным работником. Гм... а потому, позволю себе дать совет предложить доктору Мансону оставаться работать с нами, как будто ничего не произошло... гм... при условии, конечно, что он согласится отказаться от этого своего конька. (Шахтеры выражают свое согласие поднятием рук, доктор Ллевеллин вполне удовлетворен. Эндрью встает.)

Эндрью: Благодарю вас, доктор Ллевеллин. Мне конечно очень приятно, что вы не хотите, чтобы я уходил. Но, предлагая мне оставаться здесь на условии отказа от продолжения моей научной работы, вы требуете невозможного. Я очень сожалею, но сегодня же я подаю комитету мое заявление об уходе. (Когда он выходит из зала, Ченкин выкрикивает: «Скатертью дорога!»)

Оуэн (гневно): Заткни свою глотку, Бен Ченкин! (Смотря вслед Эндрью.) Вот уходит от нас лучший человек, какой когда-либо у нас был...

Эндрью и Кристина переселяются в Лондон, полные радужных надежд и веры в то, что, — как говорит Кристина, — «через несколько месяцев уже все будут знать имя доктора Эндрью Мансона». Но год проходит, не принося с собой ничего. За это время книга записи больных Эндрью остается незаполненной, его обувь и одежда изнашиваются, и он вынужден даже заложить свой микроскоп. Наконец ему представляется пустячный случай для практики — проколоть в ушах отверстия для серег одной женщине легкого поведения. Но этот первый заработок приводит его в такой восторг, что он отправляется с Кристиной отметить этот день в соседнем ресторанчике, принадлежащем мисс Орландо. Эта добродушная женщина и направила к доктору его первую пациентку. Она же в свое время открыла ему долгосрочный кредит в своем заведении, говоря: «Когда разбогатеете, тогда и заплатите». Она гордится своим знакомством с таким умным доктором не меньше, чем своей дочерью Анной, увлекающейся танцами и собирающейся поступить в балет.

Во время этой импровизированной пирушки Эндрью вдруг вызывают опять к больному — второй случай за один день, да это просто чудо!.. Хозяйка соседнего «Салона мод» вынуждена пригласить этого «жалкого докторишку» к одной из своих постоянных клиенток. Это — Топпи Лерой, красивая молодая актриса, которую Эндрью находит кричащей и корчащейся в конвульсиях на полу. Ее сестра, м-сс Торнтон, стоит около нее, глядя с беспомощным видом на эту истерику, в то время как служащие мастерской хлопочут около больной.

Эндрью помогает перенести девушку на диван и, так как та не перестает кричать, сильно хлопает ее по щекам. Та сразу умолкает, озадаченно смотрит на этого грубого доктора, — таких ей встречать еще не приходилось, — и начинает тихонько плакать.

— Я прошу извинить меня, — говорит Эндрью, — но это было единственное средство.

М-сс Торнтон, отрекомендовавшись ему, говорит, что это средство превосходно подействовало, и просит доктора проводить их домой. Когда они приезжают в роскошную квартиру молодой актрисы, Топпи начинает смеяться над своей эскападой с видом шаловливой девочки, хотя лицо Эндрью все время остается серьезным.

Топпи: Посмотреть только на их лица! Ничего смешнее я никогда не видывала.

Эндрью: Это вовсе не было смешно. Это был скверный случай притворной истерики.

Топпи (изумленная, но и заинтересованная): Как он назвал это?

М-сс Торнтон: Истерикой, моя милая. Еще никто не решался так называть это.

Эндрью: Послушайте, юная леди, я бы посоветовал вам серьезно взять себя в руки.

Топпи: Вы проповедуете, как святой отец. Вы должны немножко выпить... ради праздника.

Эндрью: Ради какого праздника?

Топпи. О, я не знаю... просто попраздновать. Ведь нужно же иметь какой-нибудь предлог, как вы думаете? Иначе это будет просто пьянство. Вы согласны?

Эндрью: Если бы вы послушались моего совета, то я рекомендовал бы вам сейчас же лечь в постель и вызвать своего постоянного врача.

Топпи: Я не могу этого сделать, потому что он раздражает меня так, что я делаюсь совсем больной. Не пейте. Не курите. Не... ну вы сами знаете... (рассматривая с интересом этого красивого, но строгого нового доктора). А почему вы не можете лечить меня?

Эндрью: Потому что я бы прочел вам точно такую же проповедь. В самом деле я уж лучше уйду.

Топпи (поспешно): О нет, вы не уйдете! О, Мэрджори, ну разве он не упрямый?

Эндрью: Я бы сказал вам, что вам нужно,—вам нужен муж и дети.

М-сс Торнтон: Вы совершенно правы.

Топпи: Ах, как мило! Сколько же, как вы думаете?.. Я разумею — детей, а не мужей...

Эндрью (выходя из комнаты): Ну, мне кажется, это уж слишком.

М-сс Торнтон (следует за ним в другую комнату): Видите ли, доктор, она вовсе не такая плохая, как кажется. Ее ужасно избаловал отец.

Эндрью: Очевидно.

М-сс Торнтон: Вы слишком откровенны для доктора. Вы никогда разве не слышали о тактических приемах врачебной практики?

Эндрью: Боюсь, что я вовсе не гожусь для таких вещей.

М-сс Торнтон: Откуда вы знаете, если никогда не пробовали? (Прощаясь.) Вы хотите иметь успех? (Эндрью утвердительно кивает головой.) Вы не возражаете, если я дам вам маленький совет? Пойдите к хорошему портному.

Эндрью (рассердившись): Но какое это имеет отношение к медицине?

М-сс Торнтон: О, не смотрите на меня так злобно... Это ведь только совет.

Эндрью: Простите. Очень вам благодарен. До свидания.

Размышляя над ее словами, Эндрью сталкивается со своим старым университетским товарищем Фредди Лоуфордом. Тот успел уже стать модным доктором, приобрел холеный вид и вкрадчивые манеры. Сообщение Эндрью о том, что он только что был с визитом у заболевшей мисс Лерой, считающейся одной из самых богатых девушек в Лондоне, производит на него большое впечатление. Он предлагает Эндрью пойти с ним в частную, очень дорогую лечебницу для богатых людей, осмотреть одну из его пациенток.

Он представляет Эндрью как специалиста по легочным болезням леди Рэбенк, уже немолодой даме, которая курит тайком и ничем не больна, но желает, чтобы за ней ухаживали как за больной. После осмотра «больной» в присутствии Лоуфорда, который следит за тем, чтобы его друг как-нибудь не перестарался и не был бы слишком откровенным, Эндрью отводит приятеля в сторону и говорит, что в груди больной ничего плохого он не находит.

— Это драгоценная грудь, — шепчет Лоуфорд. — Уважаемая леди владеет половиной золотых россыпей в Родезии... из нее можно извлекать самородки. О, вот она дает вам чек...

И он убеждает Эндрью принять чек на пять гиней как плату за консультацию. Став обладателем такого бо-

гатства, Эндрью покупает меховую шубку для своей Кристи, приходящей в восторг от такого неожиданного подарка. Он уверяет ее:

— У тебя будет груда мехов и куча платьев и даже маленький автомобиль. И... о Кристи, взгляни на меня! Тебе не кажется, что я должен сшить себе новый костюм? Пойти к хорошему портному и заказать два новых костюма?

Их судьба теперь переменится,—заявляет он. И действительно удачи начинают сыпаться на него. Он становится одним из самых модных специалистов по легочным болезням. Он разделяет богатые гонорары с Чарльзом Эвери, популярным великосветским хирургом, с которым познакомился при посещениях леди Рэбенк. Он усваивает тактические приемы, от которых отрекался при разговоре с м-сс Торнтон. Он играет в гольф, по крупной ставке, с Эвери и с другими медицинскими светилами. Иногда только совесть его просыпается и он как бы становится прежним доктором Мансоном. Он открыто критикует, например, модное лечение «гелио-терапевтическими лампами», считая это шарлатанством.

Однако несмотря на все это благополучие, Кристина начинает иногда выражать свое недовольство Эндрью, что его очень раздражает. Эндрью считает, что он берет деньги за потерянное время и что эти деньги так же мало значат для богатых людей, как какие-нибудь гроши для м-сс Орландо. Споря с Кристиной, Эндрью выходит из себя.

— Я годами работал, как раб, ничего не получая за это! И теперь, когда деньги потекли ко мне и я добился успеха, ты строишь кислую физиономию и смотришь на меня чуть ли не как на преступника! Мне это, наконец, надоело, с меня довольно!

Взбешенный, он уходит в клинику. Здесь он наталкивается на Топпи Лерой, принимающую «солнечную ванну» под той самой лампой, какую он так критиковал. Эндрью принимает участливый вид заботливого врача, с интересом поглядывая на красивую обнаженную спину пациентки.

Эндрью: Ну-с, как наша маленькая пациентка воспринимает свою дозу инфракрасных лучей?

Топпи: О, это такое облегчение для меня! Моя спина приобрела такой невероятный загар в Монте-Карло. И если бы он пропал, я бы совсем с ума сошла. (Кокетливо взглядывает на него.) Вы понимаете меня, неправда ли, Эндрью?

Эндрью (любезно): О, конечно.

Войдя в свой великолепный врачебный кабинет, Эндрью узнает от своей помощницы, сестры Шарп, что его ожидает некий американец м-р Стильмэн. Этот известный научный исследователь не забыл прежних работ д-ра Мансона. Эндрью же еще не настолько огрубел, чтобы не почувствовать, какую честь оказывает ему этот визит, хотя Стильмэн сам шутя называет себя «знахарем».

Стильмэн: Я хотел засвидетельствовать вам лично, как высоко я ценю вашу статью о зарождении туберкулеза и об исследовании кремнезема.

Эндрью: М-р Стильмэн, в ваших устах это действительно похвала для меня. Позвольте спросить, что вас привело в Англию?

Стильмэн: Вы знакомы с сэром Гербертом Кранстон? Ну вот, он построил для меня небольшую лечебницу в окрестностях Лондона.

Эндрью: Это великолепно! Но смотрите, чтобы не было препятствий со стороны законных властей. Как это могло случиться, что вы до сих пор не имеете степени доктора медицины?

Стильмэн: О, я собирался быть только биологом. Но проблема лечения туберкулеза увлекла меня. Я с головой ушел в нее и выработал собственные методы. Я думаю, что степень доктора здесь не обязательна.

Эндрью: Понимаю. И над чем же, собственно, вы работаете?

Стильмэн: Я разработал новый метод, вызывающий спадание легкого. Он должен заинтересовать вас. Это большое достижение. (Входит Топпи, Эндрью знакомит ее со Стильмэном.)

Топпи: Послушайте, я надеюсь что вы не подвергаетесь здесь операции из-за какой-нибудь жуткой болезни, не правда ли?

Стильмэн: Нет. Я был бы в ужасе, если бы у меня оказалась какая-нибудь болезнь; эта сторона жизни мне немножко не по средствам. (Он собирается уходить, обращаясь к Эндрью.) Вы знаете, я думаю, это действительно очень досадно, что после такого блестящего начала вашей работы вы не смогли продолжать ее (идет вместе с ним к двери).

Эндрью: Да, благодарю вас. Но вы понимаете, ведь доктора тоже должны на что-нибудь жить.

Стильмэн: Я был бы очень рад, если бы вы приехали ко мне и посмотрели мой аппарат.

Эндрью: Благодарю вас, с удовольствием. (Оборачивается к Топпи, усевшейся на его письменном столе.)

Топпи: Приходите сегодня к обеду. Вы целую неделю не навещали меня.

Эндрью: Вы не нуждались ни в какой медицинской помощи.

Топпи: Разве я должна быть непременно больной, чтобы вы приходили ко мне?

Эндрью: Но в конце концов я ведь доктор, вы знаете.

Топпи: О, я понимаю. Вы боитесь, чтобы вас не обвинили в профессионально неэтичном поведении. Не так ли? (Он делает отрицательный жест.) Я буду ждать вас сегодня вечером... вот и все. Надеюсь, вы будете в безопасности. По-моему, очень трудно скомпрометировать себя на обеде, где будут присутствовать десять человек.

Эндрью: Я уже приглашен на обед.

Топпи: Нет, неправда. Вы сегодня обедаете дома. Я просмотрела ваш блокнот со списком приглашений. (Он называет ее «маленьким чертенком». Она улыбается.) К тому же это не будет пустой тратой времени. Будут два хирурга, с которыми вы еще никогда не встречались, один венгерский кинопромышленник и сэр Роджер Мартинэк. Если вы не придете, я опять упаду на пол и начну кричать! (Эндрью, на которого это перечисление гостей произвело впечатление, берет от сестры Шарп телефонную трубку, чтобы ответить на вызов.)

Эндрью (говоря в телефон): Да, это ты, Кристи? Да... нет... в самом деле, я не смогу сегодня притти домой к обеду. Да... дела. Встреча с сэром Роджером Мартинэк...

Топпи выскальзывает из комнаты с улыбкой торжества, бормоча, что «она приберет Эндрью к рукам».

На следующий день Кристина с волнением узнает из газеты, читая отдел «Светские новости», что «деловое свидание» ее мужа было не что иное как обед у мисс Лерой. Когда Эндрью возвращается домой, Кристина пытается объясниться с ним и уличить его в обмане, но он, не слушая, подводит ее к окну и показывает стоящий внизу новенький автомобиль и предлагает прокатиться на собственной машине. При выходе из подъезда они сталкиваются с Денни, долго отсутствовавшим. Он объясняет:

— Два года в Индии, один год в Австралии и отпуск в Брайтоне...

Они с восторгом встречают старого друга и едут с ним вместе с ресторанчик м-сс Орландо. Денни отказывается от вина, предлагаемого Кристиной, говоря, что он бросил пить и теперь поглощает только лимонный сок. За столом он излагает друзьям свой план, к которому хочет привлечь также и Эндрью,—план создания лечебницы для бедных совершенно нового типа:

— Я хочу собрать небольшую группу специалистов. У меня уже есть один бактериолог, один специалист ларинголог и гинеколог. Со всеми я уже договорился окончательно. Прекрасные ребята, так и рвутся приступить к работе. А я—я буду работать в качестве хирурга. Идея такова: мы будем обслуживать какой-нибудь определенный район и будем лечить всех, кто захочет к нам обратиться. Каждый наш пациент будет вносить небольшую ежемесячную плату—немного. Ну, скажем, несколько шиллингов. Ведь нам нужно, чтобы только хватало на жизнь. Не так ли? Они будут приходить к нам когда им вздумается. А мы будем делать периодические обследования, давать советы относительно диеты, различных упражнений и тому подобное. Эти профилактические меры будут предупреждать заболевания. А если все-таки кто-нибудь из наших пациентов заболеет, то к его услугам будет не допотопный лекарь на все руки, а целый коллектив специалистов, со всеми преимуществами новейших методов исследования и со стационарной лечебницей, если это потребуется...

Уклоняясь от высказывания своего мнения по этому вопросу, Эндрью усердно просматривает карточку пор-

ционных блюд, выбирая себе что-нибудь подходящее. Кристина восторженно одобряет проект Денни. Денни не теряет надежды, что Эндрью согласится принять участие в его деле несмотря на то, что начинает уже замечать перемену, происшедшую в его друге. Эта перемена бросается в глаза также и м-сс Орландо; она замечает, что Мансон больше занят рассматриванием меню, чем ее рассказом о болезни дочери. Анна больна воспалением легких и лежит в одной из лондонских больниц. М-сс Орландо выражает робкую надежду, что знаменитый доктор навестит ее девочку. Но Эндрью, пробормотав, что «все будет в порядке», обращается к Денни:

— Твой прекрасный проект, — говорит он, — практически неосуществим.

— Но он уже осуществляется! — возражает Денни. — уже проведен на деле во многих городах Америки. Там пациенты вносят по два доллара в месяц. Таким образом те, кто не болен, помогают обеспечить лечение больных. И доктора там зарабатывают выше среднего и кроме того это уж их верный заработок. Больные получают больше того, что они могут оплатить, благодаря этой усовершенствованной, концентрированной системе. Это является подлинным осуществлением идеалов гуманизма в науке. И мне так хотелось бы, чтобы ты принял участие в этом деле в качестве специалиста по легочным болезням...

Эндрью отказывается бросить свою блестящую практику, которой наконец он добился после стольких испытаний, ради этого «фантастического проекта».

— Такого же, как и проект взрыва канализационной магистрали? — напоминает ему Денни.

Отказ Эндрью выводит Денни из себя. Он просит мисс Орландо подать ему бутылку виски. Кристина сильно смущена поведением своего мужа.

Несколько позднее они расстаются с Денни и сидят вдвоем на берегу реки. Кристину снова охватывает беспокойство, когда Эндрью начинает вслух мечтать о покупке еще более дорогой машины.

— О, Эндрью, что это за разговоры о деньгах? Когда у нас их было мало, мы были так счастливы. Ведь целью твоей работы должна быть не нажива, а благо человечества и ты прекрасно знаешь это. Разве ты не помнишь, как мы с тобой представляли себе наш жизненный путь? Это был путь преодоления неизвестного, устремления ввысь, как будто перед нами была цитадель, которую нужно взять с боя, и мы хотя и не могли ее видеть, но знали, что она здесь, перед нами. Операция на кухонном столе, микроскоп в чуланчике — вот это был ты. За это я полюбила тебя и вышла за тебя замуж. Эндрью, милый, неужели же ты не понимаешь, что ты продаешь себя?..

— Я создаю карьеру всей моей жизни, — говорит с раздражением Эндрью, — и кто же возмущается этим?.. тяжело сказать, — мой лучший друг и моя жена. Если я хочу иметь деньги, то только как средство к достижению цели. Люди судят по тому, что человек имеет, а не по тому, что он собой представляет. Если ты из тех, кто ничего за душой не имеет, тебя выбрасывают за борт. Да, я испытал это в свое время... Едем домой, садись в машину... если, конечно, ты не хочешь ехать трамваем...

Перед дверью своей квартиры они встречают Денни, сильно пьяного.

— Хотите знать, почему я так раскис? — говорит он заплетающимся языком. — Это потому, что теперь я могу заявить вам, доктор Мансон, то, что я не смог бы сказать в трезвом виде. Почему некогда в благословенном Блэнелли — миллион лет тому назад — в ваших глазах сияла надежда, дружище, и сердце ваше горело отвагой? Это потому, что я дал вам мой микроскоп — прекрррасный, прекрррасный микроскоп... Мир кишит подлецами, их миллионы. И когда друг и товарищ становится таким же, то это больно. Больно так, как вы не можете себе и представить...

Он отворачивается и хочет уходить, но, пошатнувшись, падает. Эндрью и Кристина помогают ему подняться и войти в лифт. Придя в свою комнату, Кристина в подавленном состоянии подходит к окну и бесцельно смотрит вниз. Вдруг она замечает, что на улице что-то случилось. Это Денни попал под грузовик и лежит на мостовой тяжело раненый. Эндрью стремительно слетает с лестницы и выбегает на улицу. Он оказывает своему другу первую помощь и перевозит его, находящегося в бессознательном состоянии, в больницу. Там он вызывает хирурга Эвери для операции. Эндрью с тревогой следит за действиями Эвери. Он замечает, что во время операции пульс больного падает. Эндрью настаивает на переливании крови. Эвери доктринерским тоном заявляет, что он не может приостановить операции. И Денни умирает на операционном столе.

Шатаясь, Эндрью выходит вслед за Эвери из операционной. Эвери, снимая халат, небрежно оправдывается. С загоревшимся взором Эндрью резко говорит ему.

Эндрью: Вы убили его!

Эвери (чуть не задыхается от гнева, потом говорит с наглым видом): Дорогой коллега, никто не может предвидеть осложнений.

Эндрью: Это была одна из самых легких операций для хирурга. Вы это сами сказали. А вы делали ее так, что хуже нельзя было сделать...

Эвери: Я не рекомендую вам придерживаться такого тона в разговоре, Мансон.

Эндрью: Конечно, вы не рекомендуете этого. Потому что это правда. Теперь только я понимаю, что те хирургические случаи, которые я направлял к вам, были пустяковыми случаями, детской игрой. А на самом деле вы вовсе не хирург. И никогда им не были. И вот Денни умер. Умер!.. Из-за вашего неумения, из-за вашей нечестности и беспринципности. Это была не хирургическая операция. Это было убийство...

Эндрью выходит из комнаты, убитый горем. Кристина обнимает его, желая выразить ему сочувствие. Но он не замечает ее и выходит на улицу. Она пытается следовать за ним, но теряет его в уличной толпе. Эндрью бесцельно бродит по городу в течение долгих часов, наконец он останавливается на мосту. И в темноте он вдруг слышит голос Денни:

— Ты только один из многих представителей этой великой профессии, профессии, неустанно борющейся за благо человечества. Ты не должен теперь останавливаться. Ты будешь видеть много смертей, много душераздирающего горя, много слез, пока ты не получишь права отдохнуть. Ты должен вынести все это. Ты должен продолжать свою работу, не покладая рук, с надеждой и дерзанием. Вот дело врача...

Эндрью идет к м-сс Орландо и отправляется вместе с нею в больницу, где лежит ее дочь, тяжело больная. Исследование больной показывает ему, что у нее уже несколько дней назад произошло кровоизлияние в плевру. Он завертывает больную в одеяло, желая немедленно отвезти ее в лечебницу м-ра Стильмэна. Дежурная сестра не позволяет ему взять больную, говоря, что ее лечит другой доктор. Пришедший доктор также запрещает ему увозить больную. Тогда Эндрью берет у м-сс Орландо заявление о том, что она недовольна методом лечения и просит доктора Мансона взять на себя лечение ее дочери. С помощью этого заявления Эндрью берет Анну из больницы и отвозит в лечебницу м-ра Стильмэна. Американец, осмотрев больную, говорит, что его метод может ее спасти.

Эндрью выражает желание ассистировать при операции несмотря на то, что сестра Шарп предостерегает его, говоря, что Стильмэн не имеет звания врача и Эндрью, ассистируя при его операции, рискует испортить свою карьеру навсегда. Эндрью настаивает на своем желании. Операция проходит успешно. Анна спасена и быстро поправляется.

Эндрью решительно отказывается от своей блестящей практики модного врача и тем самым наживает себе много врагов. Эти враги подают на него заявление в медицинский совет, требуя лишения его врачебного диплома за нарушение профессиональной этики, выразившейся в том, что он согласился быть ассистентом у «знахаря». На разбор своего дела в совете Эндрью приходит в сопровождении Кристины, м-сс Орландо и Анны. Эндрью произносит речь в защиту своих прав на звание врача. Он обращается к общественному обвинителю Буну:

— Вы слышали когда-нибудь о Луи Пастере? Можете ли вы его назвать «знахарем»?

Обвинитель отвечает отрицательно.

— Быть может, вы его назовете одной из величайших фигур в медицинской науке?

Обвинитель отвечает утвердительно.

— Прекрасно... но ведь он не был доктором. Так же, как не был им и Эрлих, человек, сделавший в медицине величайшие в ее истории открытия. Не был доктором также и Хаукин, боровшийся с чумой в Индии лучше любого специалиста-врача. Не был им и Мечников, и... Но, может быть, не стоит больше продолжать, чтобы доказать вам, что не каждый человек, борющийся с болезнями, но не имеющий врачебного диплома, должен быть обязательно или мошенником или сумасшедшим!..

Обвинитель пытается протестовать, но бурная речь Эндрью заставляет его замолчать.

— Те люди, о которых я упомянул, стали знаменитыми только после своей смерти. Роберт Кох подвергался нападкам и насмешкам в течение всей своей жизни, точно так же как подвергается теперь м-р Стильмэн. Ричард Стильмэн — поистине великий человек. Он сделал в области изучения туберкулеза больше, чем любой из англичан. Но только потому, что он не состоит членом медицинской корпорации, он подвергается гонению профессиональных врачей, всю жизнь только ощупью разбиравшихся в туберкулезе...

— Вы отдаете себе отчет в том, что вы говорите? — спрашивает председатель совета.

— Да, сэр, отдаю! Мне ставится в вину то обстоятельство, что я был ассистентом м-ра Стильмэна, человека, не имеющего врачебного диплома и несмотря на это, пожалуй, самого лучшего специалиста в области туберкулеза. Я спрашиваю вас, джентльмены, разве позорно для врача проявить инициативу и оперативность в деле спасения человеческой жизни? Если мы начнем заниматься только разбором и установлением всяких формальностей, то это будет означать конец научного прогресса! Я прошу вас лишь вспомнить слова нашей собственной врачебной присяги: «В какой бы я дом ни вошел, я буду действовать исключительно только в интересах больного, отбрасывая в сторону все иные побуждения». Многие ли из нас соблюдают это? Я сам совершал ошибки, ошибки, о которых я горько сожалею. Но м-р Стильмэн не из таких людей! И если, совершая то, что здесь называют моим «неэтичным поступком», я сделал что-нибудь хотя бы очень незначительное на пользу человечества, то я больше чем горжусь этим. Джентльмены, я глубоко благодарен вам!

И, оправданный в собственных глазах, — если не в мнении своих товарищей по профессии, — Эндрью выходит из зала вместе с Кристиной, гордо опирающейся на его руку.

НОВЫЕ КНИГИ ПО КИНО

Госкиноиздатом выпущены и выпускаются следующие книги:

«20 ЛЕТ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ». (Сборник.) Сборник содержит ряд статей о развитии советского кино (Большакова, Ирского, Рошаля, Чиаурели, Бек-Назарова, Шуб и др.), а также ряд высказываний ведущих мастеров кино (Эйзенштейн, Пудовкин, Эрмлер, Чирков, Блейман и др.).

ЗЕЛЬДОВИЧ Г. и ЧАХИРЬЯН Г., — **«Самое важное, самое массовое из искусств».** Очерк развития советской кинематографии, главным образом художественной, за 20 лет. Брошюра рассчитана на широкие круги работников кино и квалифицированных кинозрителей. Цена брошюры 1 рубль. (Брошюра выпущена).

КУЛЕШОВ Л.—**«Основы кинорежиссуры».** Работа профессора Всесоюзного киноинститута, заслуженного деятеля искусств Л. Кулешова, выходящая под названием «Основы кинорежиссуры», имеет следующие разделы: вступление, работа над сценарием, работа с художником, оператором, работа с композитором и звукооформителем, кадр и монтаж, работа над образом, съемка, монтаж, озвучание и синхронизация. Эта работа выходит, как учебник по кинорежиссуре для киновузов и самообразованию.

«СОВЕТСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ». (Сборник.) Книга подытоживает первый опыт создания советского художественного фильма и ставит вопрос о создании учебно-исторического и научно-исторического фильма.
В сборник вошли статьи С. Эйзенштейна, Н. Черкасова, С. Прокофьева, В. Шкловского, ак. Б. Грекова, В. Петрова, А. Уткина, Е. Вейсмана. (Книга выпущена.)

«СЦЕНАРИИ ОБОРОННЫХ ФИЛЬМОВ». (Сборник.) В настоящий сборник сценариев вошли сценарии оборонных фильмов, снимающихся в киностудиях Союза ССР. В сценариях: героя Советского Союза Байдукова и Тарасова Разгром вражеской эскадры, Вершинина и Горбатова Политрук Колыванов, Кананыкина Командиры запаса — показаны люди и дела Красной Армии сегодняшнего дня, готовность вооруженных сил нашей страны разгромить любого врага. (Книга выпущена.)

«КОЛХОЗНЫЕ СЦЕНАРИИ». (Сборник.) В сборник включены литературные сценарии Поднятая целина М. Шолохова и С. Ермолинского, В поисках радости Ф. Панферова, Член правительства К. Виноградской и Люди нашего колхоза С. Паязета. (Книга выпущена.)

РЕНКОВ Н., ПТУШКО А. **«Комбинированные и трюковые киносъемки».** Книга освещает опыт применения комбинированных и трюковых киносъемок в советской кинематографии. Авторы подробно освещают методы перспективного совмещения, рирпроекции, дорисовки и других приемов комбинированной и трюковой съемки. Книга иллюстрирована кадрами из советских кинофильмов, схемами и чертежами. Книга рассчитана на работников кинематографии, но может быть рекомендована и читателям, интересующимся техникой комбинированных и трюковых съемок.

КРАВЧЕНКО Б. и Ф. **«Литературный сценарий».** Брошюра представляет собой популярный очерк драматургии кино для начинающих сценаристов.

ЮНАКОВСКИЙ В. **«Построение киносценария».** Книга посвящена вопросу построения драматического произведения для воспроизведения его на экране. Автор детально разрабатывает такие проблемы, как сюжетный замысел и средство действия, подготовку, как принцип построения сюжета, использование технических возможностей кино и его выразительных средств.

В № 4 журнала «Искусство кино» по вине типографии, в части тиража, на стр. 38 искажена фамилия автора статьи «Михоэлс»: следует читать Я. Гринвальд.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН. РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/I, тел. К-2-49-20

1099 5

Четыре рубля

34

ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
20 ИЮН 1940
Всес. Кн. Палатой Получены

	Период и серии	„Лет [illegible]"	„Уни-лет"
Получ. в ред.	21/VI		22/VI
Сдан в архив	21/VI 22/VI		29/VI

29 а

бф.
рц